

**Signe Lind**

# **”Hjernefotografier”**

**– en lesning av Johan Harstads *Herfra blir du bare eldre***

**Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap**

**Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk**

**Det humanistiske fakultet**

**Universitetet i Oslo**

**våren 2008**

**Veiledet av Ragnhild Reinton**

---

Takk til Ragnhild Reinton for god veiledning,  
takke til Ingvild for språkvask, takke til Simen for støtte  
og sist men ikke minst  
takke til Hilde, Kristine og Solveig  
for inspirerende vinkvelder!

---

## Sammendrag

Denne oppgaven er en lesning av Johan Harstads debutbok, korttekstsamlingen *Herfra blir du bare eldre* fra 2001. Samlingen består av 52 tekster som varierer i lengde fra fire linjer til fem sider. I oppgaven analyserer jeg 12 tekster, samt at jeg tar for meg alle bokens paratekstuelle elementer. Innledningen gir en kort presentasjon av samlingen, hele forfatterskapet og bokens resepsjon. Kapittel to tar for seg hvordan de paratekstuelle elementene fungerer som en terskel inn i bokens helhetlige tematikk. Videre ser jeg i kapittel tre nærmere på hvilken rolle erfaringen, eller den manglende evnen til å erfare, spiller for bokens karakterer. Walter Benjamin og Jean-Paul Satre benyttes for å belyse denne erfarings- og blikk (subjekts)problematikken. Tittelen "hjernefotografier" viser til Harstads bruk av fotografiet i mange av bokens tekster, og til måten erindringen flettes inn i fotografiet på. Kapittel fire tar for seg fotografiet og erindringens plass i samlingen. Dette gjøres ved å se tekstene i forhold til Roland Barthes' fotografiske estetikk. Oppgaven avsluttes med bokens korteste tekster, som fremstår som øyeblikksbilder. Jeg forsøker å vise hva erfaring, erindring og de paratekstuelle elementene har å si for leserens forståelse av boken som helhet.

---

## Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	1
Forfatterskapet og resepsjonen av <i>Herfra blir du bare eldre</i> .....	3
2. Paratekst .....	5
Paratekst – en gjenganger.....	7
<i>Herfra blir du bare eldre</i> - førsteutgaven og den heftete utgave .....	9
Visuelle aspekter .....	10
Omslaget og illustrasjonene .....	10
Skriftlige paratekster .....	15
3. Blikket .....	21
”Og hunden skal luftes” .....	23
Fortellergrep .....	24
Mannen og blikket.....	28
Mannen og hunden – farsproblematikken .....	31
”Du så meg slik” .....	35
Den andres blikk – å bli et objekt.....	37
”Det er ok nå” .....	39
”Du vet ingenting om deg selv” .....	43
”Det var om høsten det kom” og ”Pingvinene må bare kikke” .....	47
Lengselen etter barndommen .....	49
4. Fotografiet .....	56
Roland Barthes’ fotografiets estetikk .....	58
Barthes’ tilnærming til fotografiet.....	58
Detaljen: <i>Studium</i> og <i>punctum</i> .....	58
Fotografiets fravær .....	59
Imaginasjon i fotografiets subjektive <i>punctum</i> .....	60
<i>Punctum</i> – fotografiets ”virkelighetseffekt” .....	62
Harstad og Barthes .....	63
Bokstavelig bruk av fotografiet i Harstads tekster .....	65
”Du vet ingenting om deg selv” .....	65
”Et familiefoto” .....	68
”Et polaroid” .....	71
Metaforisk tilnærming til fotografiet.....	73

---

”Jeg har vært her før” .....	74
”Lekene” og ”Sen august med lett regn” .....	76
Fotografiske øyeblikksbilder – de korte tekstene .....	79
5. Avslutning .....	82
Litteratur .....	84

Vedlegg 1 – *Herfra blir du bare eldre* - Førsteutgaven

Vedlegg 2 – *Herfra blir du bare eldre* - Pocketutgaven

---

## 1. Innledning

I denne oppgaven vil jeg se nærmere på Johan Harstads debutsamling *Herfra blir du bare eldre* fra 2001. Boken er ved første øyekast en kort og tilsynelatende lettlest samling korttekster. Men jo mer man fordyper seg i boken, og dens paratekstuelle elementer, jo mer viser det seg at tekstene er utfordrende, kompliserte og sammensatte. Boken er en samling av veldig mange, og til tider ganske ulike komponenter, som samtidig i stor grad ikke kan løsrides fra hverandre. Dette fordi tekstene ikke bare omhandler samme tematikk, men også fordi de ulike korttekstene ikke har titler som skiller de fra hverandre. Tekstene har kun typografisk utheving av den enkelte teksts begynnelse. Slik sett er boken mindre oppdelt enn en roman, til tross for at den består av 52 tekster, som strengt tatt *kan* leses uavhengig av hverandre. Boken kan leses som én tekst, og samtidig som en rekke enkelttekster med visse likhetstrekk. Disse korttekstene er små estetiske opplevelser, hver på sin måte. Boken har tre typer hovedtekster; de korte øyeblikksbildene, novellene og de korte tekstene. Dette gjør den til en hybrid, hvor tekstene strekker seg stilistisk fra det fragmentariske og komprimerte til det mer kompliserte og lange. Harstads stil og uttrykk er variert, men omhandler de samme temaene innkranset via en samling ordvalg, teknikker, og en måte og formidle på som er særegen.

Selv beskriver Harstad boken som en katalog av uavhengige tekster som også kan leses i sammenheng. Felles for tekstene er at de omhandler mennesker som har mistet evnen til å kommunisere. Det handler om resignasjon og livet som går mennesket i mot, men at man fremdeles holder seg i live. Menneskets selvoppholdelsesdrift har vært viktig for forfatteren, og det essensielle er å se problemet fra en annen vinkel for slik å kunne løse en uholdbar situasjon.

Fortellingene er realistiske om enn med en til tider meget pessimistisk verdensanskuelse. Tekstene oppleves som veldig personlige, om en ung manns vei inn i de voksnes rekker. De forteller ikke så mye en historie, men vitner om fraværet av én historie og nærværet av enkelthendelser og bruddstykker i en ung manns liv. I mange tilfeller er utgangspunktet forankret i en ung manns mange assosiasjoner og opplevelser i forbindelse med egen oppvekst. Man kan si at disse betroelsesfortellingene har én fortellerstemme. Grunnen til dette er at boken har en felles stemning fra begynnelse til slutt, og som leser kan man dermed få følelsen av at alle hendelsene skjer med ett og samme individ. At samme person skulle prøve å drukne sin lillesøster, finne en flaskepost med et bilde fra en flykatastrofe, lammes av hendelser fra krigsområder og bli tatt med buksene nede av sin mor

---

er ganske utrolig og ikke minst litt usannsynlig. I tillegg er denne unge mannen i én tekst ventende far, mens han i en annen ikke kan få barn; noe som dermed umuliggjør at karakteren er én og samme person. Det er mye som taler for at tekstene omhandler ett individ, men det er like mye som motstrider denne påstanden. Disse tvetydighetene medfører at tekstene til slutt blir stående i en uløst balanse; noe som også er poenget. Det som er sikkert, er at alle figurene ligner hverandre og er en ung mann som ikke er på bølgelengde med verden.

De fleste av tekstene skildrer det å føle seg utelatt, å være en tilskuer og ikke deltaker i livet. Det å føle seg alene i en verden hvor alle andre har venner, kjærester og spennende opplevelser. Personen som tekstene omhandler er aldri nummer én. Som i teksten ”DEN FØRSTE VIRKELIGE FORELSKELSEN ER SLIK”, hvor hovedpersonen tenker: ”..jeg skal alltid være sånn, for deg skal jeg være dette, statist, sufflør, endeløs tilskuer til opphopede bilder på liv (Harstad 2001: 31). Her knyttes tema til de punktene analysen av tekstene som helhet vil ta tak i, nemlig fotografiet, blikket og de mentale bildene. Det at fortelleren aldri på mange måter er nummer én kan knyttes til det faktum at han ser gjennom andre. Dette gjør tekstene troverdige som oppvekstskildringer.

Tekstene kretser rundt erfaring, blikk, fotografi, erindring, kommunikasjon og tapt tid. Det er som om, hvis man ser innholdet i forhold til tittelen, at forfatteren ser tilbake på alt som har hendt ham tidligere, og fra dette tidspunktet, når barne- og ungdomserindringen foreligger, blir han eldre. Det er som om alt det barnlige er borte, lagt igjen i denne boken.

I *Herfra blir du bare eldre* er Harstad altså opptatt av erfaring og erindring. Erfaring er knyttet til sansing og persepsjon, og erindringen lagrer våre erfaringer. I denne boken er erfaringen særlig knyttet til blikket og erindringen likeledes til fotografiet. Harstads oppfatning om erfaring og erindring glir ofte over i hverandre, de representerer ikke motsatte statiske størrelser. Med fotografiet menes ikke kun det faktiske fremkalte fotografiet man fysisk kan holde i hånden og betrakte, men også mentale bilder den enkelte erindrer, noe forfatteren ett sted kaller ”hjernefotografier”.

Oppgaven deles i hovedsak inn i tre deler. I kapittel to vil jeg se nærmere på bokens paratekst ved hjelp av Gérard Genettes *Paratexts: thresholds of interpretations* (1997). Der vil jeg ta for meg hvordan de paratekstuelle elementene fungerer som en forlengelse av bokens tematikk. I *Herfra blir du bare eldre* er det eksempler på ord som forekommer så hyppig at man ikke kan unngå å tillegge dem betydning. Referanser til blikk og fotografi er de mest utbredte av disse. I de neste to kapitlene vil jeg derfor se nærmere på erfaring og erindring med utgangspunkt i blikk og fotografi. Jeg vil undersøke hvilken rolle erfaring og erindring spiller i boken i forhold til forståelsen av bokens tekster. Dette vil jeg gjøre ved å ta for meg

---

enkelte tekster som godt viser Harstads sentrering rundt disse termene. I forbindelse med analysene av tekstene som omhandler erfaring benytter jeg Walter Benjamins tanker om erfaring i *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (1936). Erfaringen knyttes i mange av tekstene også opp mot en subjektproblematikk. Jean-Paul Sartres *Væren og intet* (1937) brukes i forbindelse med de tekstene som handler om det å leve som et inautentisk subjekt, og i sammenheng med det å bli et objekt via den Andres blikk. I kapitlet om erindring er det både faktiske og metaforiske fotografier som knyttes til erindringen. Tekstene settes opp i mot termer i Roland Barthes' fotografiske estetikk i *Det lyse rommet* (1980). Grunnen til dette er at Harstads bruk og forståelse av fotografiet i *Herfra blir du bare eldre* minner om Roland Barthes' tilnærming til fotografiet i *Det lyse rommet* (1980), hvis fotografiske estetikk knyttes til den personlige erfaringen og opplevelsen av et fotografi gjennom en detalj som taler til subjektet.

Til sist vil jeg se nærmere på de korteste tekstene i samlingen, som plasseres sammen med tekstene om fotografiet, da disse tekstene er så visuelle at de fremtrer som bilder for leserens øyne.

### **Forfatterskapet og resepsjonen av *Herfra blir du bare eldre***

Harstad har i tillegg til denne samlingen gitt ut tre bøker, hvorav den ene er novellesamlingen *Ambulanse* (2002), den andre, romanen *Buzz Aldrin – hvor ble det av deg i alt mylderet* (2005) og den tredje romanen *Hässelby* (2007). Med sine fire bokutgivelser har Harstad gått fra det absolutt minimalistiske og korte i debuten, til det ekstremt komplekse og lange i sine romaner. *Hässelby* kom i midten av oktober i fjor og handler om hva som skjedde med den svenske barnebokfiguren Albert Åberg da han ble voksen. *Buzz Aldrin – hvor ble det av deg i alt mylderet* er oversatt til ni språk, og interessen fra internasjonale forlag har også begynt å melde seg for *Ambulanse*. Forfatterskapet har så langt gitt Harstad to priser. I 2003 fikk han Bjørnsonstipendiet for *Ambulanse*, og da Ingar Sletten Kolloen mottok Den norske leserprisen for 2004, utpekte han Harstad som sin ”lovede forfatter”, og Harstad mottok dermed sin del av prisen. I tillegg til sine bøker har Harstad skrevet to teaterstykker, menodramaet *Grader av hvitt* (2007) og *Washington* (2007) som begge var bestillingsverk. Førstnevnte fra Nils Henrik Asheim ved Stavanger Symfoniorkester og sistnevnte fra Trøndelag Teater.

Alle Harstad sine utgivelser ligner hverandre tematisk sett. Der *Herfra blir du bare eldre* handler om mennesker som nesten har gitt opp å redde seg selv, og som trenger andre



---

for å komme seg ut av problemene, tar *Ambulanse* for seg de som aktivt forsøker å redde seg selv med sitt ”hold ut-motto”. Her var utgangspunktet at ”alt blir bra” til slutt, og boken var et forsøk på å finne en slags formel for å leve livet godt, ikke lykkelig, men godt, slik at problemer som dukker opp blir overkommelige. I *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* forsøker Harstad å nyansere holdningen om at ”alt går bra”. Her skriver han også om de usynlige menneskene, de man nesten glemmer, og outsideren, som i sine tidligere utgivelser, men her går hovedpersonen aktivt inn for å være i denne rollen, i motsetning til karakterene i de tidligere bøkene som av ulike grunner, eksempelvis grunnet manglende evnen til å erfare, ufrivillig befinner seg i denne utkantposisjonen (Bøygen 2/2005).

Verken Johan Harstads forfatterskap eller *Herfra blir du bare eldre* er mye kommentert. Det foreligger en del anmeldelser av alle bøkene, færrest av debutsamlingen, samt et knippe intervjuer med forfatteren. Anmelderne var jevnt over svært begeistret over *Herfra blir du bare eldre* da den kom ut i 2001. Samtlige av anmelderne fremhevet språket som en av samlingens styrker. Ellers tar anmeldelsene for seg spørsmålet om boken har én eller flere jeg-fortellere, og de nevner tekstenes gjennomgående tematikk.

Så vidt meg bekjent er det ikke skrevet en masteroppgave, eller noen vitenskapelige artikler om forfatterskapet i sin helhet eller deler av det tidligere.

---

## 2. Paratekst

*Herfra blir du bare eldre* er en collage av ulike elementer som til sammen skaper en helhet. Boken består ikke bare av de ulike tekstene, men er forsynt med illustrasjoner som igjen henger sammen med omslagsillustrasjonene, en epigraf, samt tekst etter bokens slutt. Forfatteren har selv illustrert bokens forside, samt tegnet de tre tegningene inne i boken. Bokens utenomtekstuelle elementer henger sammen med dens tematikk og er hensiktsmessig å vurdere både i tillegg til og i forhold til tekstene, for bedre å forstå boken som helhet. De fungerer slik som en inngangsport til tematikken ved at de er det første som møter leseren og slik legger grunnlaget for hva som tematisk skal komme. Disse elementene er også med på å gjøre *Herfra blir du bare eldre* til så mye mer enn bare selve teksten, og de faller inn under begrepet paratekst.

Paratekst er all tekst som direkte vedrører en litterær tekst, men som ikke, eller bare delvis, er en del av den aktuelle teksten. Parateksten henviser både til verkets interne betydningsrelasjoner og til sosiale relasjoner utenfor teksten. Paratekst er derfor et terskelfenomen som verken befinner seg innenfor eller utenfor teksten, men som aktiviserer ulike koder i leseprosessen (Lothe, Refsum & Solberg 1999: 189).

I sin bok *Paratext – Thresholds of interpretations* (2001) viser den franske litteraturteoretikeren og strukturalisten Gérard Genette hvordan den spesielle pragmatiske statusen til en teksts paratekstuelle elementer har behov for en grundig justert analyse av deres nøyaktige betydning for å forstå deres aktualitet i forhold til et litterært verk.

Genette deler parateksten inn i to undergrupper. Disse er peritekst og epitekst. Peritekst er tekstuelle elementer man som oftest finner trykket *på* eller *i* det originale aktuelle verket. Innen denne gruppen finner man informasjon som forfatternavn, titler, undertitler, mellomtitler, dedikasjoner, epigrafer, innledning eller forord, etterord, noter, epilog og forleggers kommentarer på innsiden av en boks smussomslag. Epitekst vil si all tekst som av ulike grunner antas å være direkte relevant for forståelsen av verket, men som ikke finnes samlet i den aktuelle boken. Dette vil si uttalelser om teksten før og etter at den er publisert. Epiteksten deles igjen i offentlig tekst, som for eksempel forlagenes reklame, brev, samtaler og/eller intervjuer med forfatteren, samt ulike artikler og privat tekst som personlige brev, bøker og dagboksnotater (Lothe, Refsum & Solberg 1999: 189-190).

Paratekst er mer enn bare skriftlige og muntlige tillegg til en tekst. Visuelle uttrykk som tilknyttes det litterære verket omtales også som paratekst (Genette 2001: 7). Paratekst er altså all tekst og andre visuelle elementer som kommer i tillegg til den egentlige teksten, som kan være med på å tilføre den litterære teksten mening, og antyde i hvilken retning verket kan

---

tolkes. Alle anretninger og konvensjoner knyttet til boken, dens innside så vel som utside, er med på å forme deler av den komplekse formidlingen mellom bok, forfatter, forlegger og kanskje særlig leseren. Disse elementene fungerer i følge Richard Macksey som *redskaper for å skape en ramme rundt teksten* (Hawthorne 2000: 255).

Parateksten kan fange leserens oppmerksomhet og gi ham et ønske om å lese en bok. Boken kan ha et estetisk tiltrekkende utseende, ha en interessant epigraf, eller den kan ha fått god omtale fra anerkjente personer i presse og kulturliv. Da disse elementene ikke vil ha den samme effekten på ulike individer, kan de også frembringe en motsatt effekt slik at leseren ikke får lyst til å lese den gitte boken. Informasjon og kunnskap om forfatteren kan farge oppfatningen av en bok. En leser som innehar slik informasjon, vil uunngåelig lese boken annerledes enn en som ikke har denne informasjonen. Dette er en forskjell som ifølge Genette umulig kan benektes. Det fungerer på samme måte med tekstens kontekst. Hver eneste kontekst fungerer i prinsippet som en paratekst. Kjenner leseren konteksten, vil den bety noe for fortolkningen (Genette 2001: 8).

Jeg vil i Genettes ånd se på de ulike paratekstuelle elementene og på deres betydning for forståelsen av *Herfra blir du bare eldre*. Parateksten vil fungere som en terskel for å tre inn i bokens tematikk, da jeg mener parateksten er tillagt mye betydning ved å være en tematisk forlengelse av selve teksten, eller sagt på en annen måte, underbygge og synliggjøre tematikken for leseren. Dette gjelder særlig før lesningen starter, da paratekstuelle elementer hos Harstad nøye plukkes ut og plasseres for å kunne la leseren få mulighet til ”å lese” hva boken handler om *før* selve lesningen starter. Paratekstens aktualitet i Harstads forfatterskap underbygges gjennom intervjuer med forfatteren, som jeg har funnet i ettertid. De paratekstuelle elementene jeg vurderer i *Herfra blir du bare eldre* er både skriftlige og visuelle tillegg til teksten, som er trykket i og utenpå selve boken. Jeg vil ta for meg bokens visuelle aspekter, som forsiden, baksiden og dens tre tegninger. Videre vil jeg se på den skriftlige parateksten, som er epigrafen og tittelen, samt to sitater etter bokens slutt. Det faktum at disse elementene er med i boken, i førsteutgaven så vel som i den heftede versjonen, er en indirekte godkjennelse fra både forfatter og forlegger, som fjerner enhver tvil om tilfeldig plassering, og kan derfor anerkjennes som paratekst.

More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or – a word Borges used apropos of a preface – a ‘vestibule’ that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an ‘undefined zone’ between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world’s discourse about the text), an edge, or, as Philippe Lejeune put it, ‘a fringe of the printed text which in reality controls one’s whole reading of the text.’ (Genette 2001: 1-2).

---

De glidende tematiske overgangene mellom de visuelle aspektene og de verbale uttrykkene i *Herfra blir du bare eldre* skaper et udefinert tematisk skille mellom bokens utside og innside. Inntrykkene illustrasjonene gir, som i utgangspunktet kunne vært et element i det verbale uttrykkets kjerne, kan kontrollere forståelsen av tekstene. Dersom en bok har slike paratekstuelle elementer, må de tas på alvor i forhold til analysen av en boks tema og helhet.

## **Paratekst – en gjenganger**

Harstad benytter aktivt paratekstuelle tilleggselementer i alle sine utgivelser. Bøkenes grunntemaer introduseres gjennom deres fysiske innramming. Både *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet* (2005), *Ambulanse* (2002) og *Herfra blir du bare eldre* (2001) har epigrafer. De to sistnevnte har i tillegg ”ettertekst” som tematisk kan tilknyttes tekstens innhold. *Ambulanse* gjengir også etter bokens slutt, adressen til en nettside hvor leseren kan gå inn å ”snakke” med en nettpsykolog, nøyaktig slik en av karakterene i en av bokens noveller gjør. Denne bruken av en nettadresse viser, slik Genette understreker, at paratekst kontinuerlig er i forandring avhengig av hvilken tidsperiode og kultur den opererer innenfor (Genette 2001: 3). Adressen står først, og etterfølges til og med av et nedskrevet forslag til hvilket åpningsspørsmål leseren skal benytte: ”1. <http://www-ai.ijs/eliza/eliza.html>. 2. Hvorfor gi opp nå”? Her skaper periteksten en handlende leser som via det han eller hun foretar seg, og ikke bare via tankene, kan identifisere seg med en karakter i en av bokens noveller. Dette skaper bokstavelig talt en deltakende leser, dersom vedkommende gjør det han indirekte oppfordres til av forfatteren. Til tross for at denne nettsiden i virkeligheten er kjent for å være en ”tullegreie”, er det ikke sikkert dette er kjent for leseren, som kan følge forfatterens anmodning. Denne ”nettpsykologen”, eller mer korrekt programmet leseren henvender seg til på denne nettsiden, er programmert til å stille spørsmål ved å fange opp ord en selv benytter eller besvarer spørsmål med. Dette for å skape en illusjon om at man snakker med en psykiater. Harstad fører leserens samhandling med nettpsykologen dit han vil ved å starte denne sirkulære spørsmålsbevegelsen for leseren.

*Herfra blir du bare eldre* har som sagt, i tillegg til sine tekstlige paratekstuelle elementer, tre illustrasjoner som deler inn boken. Dette er første, men ikke siste bok hvor Harstad benytter visuelle virkemidler for å illustrere, inndele eller supplere handlingen. I Harstads andre bok, *Ambulanse*, er bruken av bilder eller illustrasjoner for å dele inn tekst ikke-eksisterende, men hans tredje bok, *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*, åpner

---

med en epigraf som etterfølges av et landskapsfotografi fra Færøyene før første kapittel. Bokens tre andre kapitler innledes også med fotografier fra Færøyene, som er stedet hvor bokens handling finner sted. Men *Herfra blir du bare eldre* er den eneste av Harstads utgivelser som har med illustrasjoner. Boken refererer til fotografier, men viser aldri selv noen slik *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* gjør.

Harstads nyeste bok, *Hässelby*, fra oktober i fjor følger i tradisjonen fra de tre forrige. I tillegg til at den har epigraf og ettertekst, benytter han også her visuelle elementer. Underveis i teksten illustreres handlingen med fotografier og illustrasjoner. Her benytter han bildene, som i *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*, samt illustrasjonen som fra før kun fantes i *Herfra blir du bare eldre*. Det som skiller denne boken mest fra de andre paratekstuelle sett, er at han her har dekket hele bokomslaget innside med sitater. I tillegg har han en forklaring til leseren bakerst i boka om hvor deler av sitatene har operert før, samt hvilke bøker, tv-programmer og sanger han har, med hans egne ord: ”gjort innbrudd i”. På samme sted takker han også en rekke mennesker; noe han ikke har hatt for vane å gjøre tidligere.

Anmelder Bjarne Riiser Gundersen i Morgenbladet kaller romanen en referansetung roman. Her finner leseren en visjon hentet fra en Twin Peaks-episode og en epigraf fra Radioheads album *Hail to the thief*. Anmelderen skriver: ”I *Hässelby* flagrer poplåter, filmscener og boktitler som insekter på en sommerdag” (Morgenbladet 12.10.07). På dette svarer Harstad:

Det er overhodet ikke ment som namedropping eller posering, sier Harstad, som har en tredelt begrunnelse for denne måten å bygge opp teksten på. – For det første har jeg som leser alltid vært glad i referanser som åpner opp verket og gjør det større. I tillegg er det et forsøk på dokumentasjon: Når jeg skriver om 1985, vil jeg vise frem de sangene – gode eller dårlige – som var en del av denne tiden. Jeg vil at man skal nynne dem i bakhodet mens man leser, forklarer han. – Til slutt – og dette er kanskje det viktigste – handler det om identitet. De siste generasjoner er flasket opp på massekultur og bruker dens finmaskede referansesystem for å fortelle hvem de er. Hva slags filmer ser han på? Hva slags plater hører han på. For meg er dette essensielle spørsmål når man skal skape et troverdig psykologisk portrett av en romanfigur (Morgenbladet 12.10.07).

Videre sier Harstad i et magasinintervju:

Boka starter med omslaget foran og slutter med omslaget bak. Jeg vil at omslaget skal speile boka så mye at det nesten skal være unødvendig å lese den. Boka er et produkt, og fordi jeg driver litteraturproduksjon er det mitt produkt. Tore Renberg sa en gang at bøker er presanger, og man vil at presanger skal være pent innpakket [...] Når jeg leser bøker som ser helt grusomme ut, går det 20 sider før jeg har glemt hvor stygge de er. [...] Det samme gjelder titler...[...] (Det Nye, Nr 2. 01/08).

---

Disse utsagnene understreker viktigheten av de små detaljene som er tilknyttet *Herfra blir du bare eldre*, og Harstads andre utgivelser. De er ikke her ved en tilfeldighet. Ethvert element er der fordi de fyller en funksjon, en estetisk funksjon eller at de tar opp i seg noe som forfatteren skal bearbeide senere. Bøkene skal ”leses” før man leser ordene. Man skal lese ”på avstand”, ved for eksempel å gå inn for å vurdere tittel, baksidetekst, omslag og eventuelle bilder før man går i gang med lesningen. Sangene Harstad benytter i sine epigrafer gir identitet til romanfigurene. Det plasserer dem innenfor den tiden de lever i, gir troverdighet og medfører forhåpentligvis, slik jeg forstår forfatteren, at leserne kan kjenne seg igjen. Slik fotografiene i *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* er tatt på stedet bokens handling utspiller seg og titlene viser tilknytningen til en av bokens hovedpersoner, eksisterer det en forbindelse mellom illustrasjonene, de andre paratekstuelle elementene og bokens tekstlige innhold i *Herfra blir du bare eldre*. Dette er punkter som jeg kommer tilbake til i teksten som følger. Dermed kan man si at man som leser skal tenke at den unge gutten, som delvis er gjennomgangsfigur, i *Herfra blir du bare eldre* identifiserer seg med ”Once I could feel, once I could see, Now I am numb, I’ve become unreal”. Det er disse linjene forfatteren ønsker at leseren skal ha i tankene under lesningen av tekstene. Etterteksten viser til tiden man lever i og konstruerer bakteppet for tekstene.

### ***Herfra blir du bare eldre* - førsteutgaven og den heftete utgave**

Den heftede utgaven av *Herfra blir du bare eldre* som kom i 2005, fire år etter førsteutgaven, er en fotokopi, så det forekommer derfor ingen endringer i innholdet i forhold til førsteutgaven. På forsiden til den heftede utgaven har de fjernet ”prosa” under tittelen. I stedet har de satt inn en anmelderkommentar fra Dagbladet i øverste høyre hjørne; ”Ung debutant med en sjelden litterær sikkerhet”. På baksiden av førsteutgaven er det utsnitt fra tekster i boka samt en beskrivelse av bokens innhold:

Et gammelt polaroidfoto. En videotape inneholdende drapet på John F. Kennedy. En hoste fra etasjen over. Gjennom korte, språklige virtuose tekster forteller Johan Harstad om mennesker som har mistet evnen til å kommunisere, som er i ferd med å forsvinne for seg selv og verden rundt dem, men som intenst håper å bli funnet, forevist ”et enestående hjernefotografi av øyeblikket hvor verden er god”. *Herfra blir du bare eldre* er en bok om resignasjon, og om utprøving av måter å være på. Om dem som vet at polarisen smelter, dem som aldri våger å si at de vil bli reddet, dem som vet at de en dag skal bli glemt (*Herfra blir du bare eldres* bakside).

Gjennom baksiden blir leseren kjent med bokens tema; den gir assosiasjoner til smerte i tilværelsen og ønsket om å reddes, bli funnet, få hjelp til igjen å leve; noe som hentes opp i

---

bokens illustrasjoner. Særlig tydelig er tilknytningen illustrasjonene har til tekstene i det første sitatet på baksiden av førsteutgaven: ”HVA JEG VIL? Jeg vil finnes, jeg vil bli funnet, hentet innerst inne i dette rommet, nå som jeg er så liten at jeg nesten ikke synes, nå som jeg endelig har falt sammen til drivved, når jeg ligger rolig på gulvet, livredd, når jeg ikke lenger finnes”. At mannen fra illustrasjonene, både på utsiden og innsiden av boken, som ligger nede må reddes for fortsatt å finnes, vises tydelig gjennom sitatet. Dette har blitt fjernet på den heftede utgaven og i stedet har markedskreftene satt sine spor på den nye utgaven. Baksiden er nå prydet med seks utdrag av anmeldelser fra noen av landets største og mest anerkjente aviser, med Morgenbladet i spissen. Slik kort, rosende omtale på bokomslag kalles blurbing. Blurbingen er til og med visuell, ved at forlaget har trykket på en kommentar hvor en anmelder kaster terning, og gir terningkast fem. Ved å lese de to baksidene får man to forskjellige forståelser og forestillinger om bokens innhold. Bak på den heftede utgaven fokuseres det mer på det språklige, ikke det innholdsmessige. Ut i fra informasjonen på baksiden av den heftede utgaven er det umulig å vite hva boka handler om. Den eneste kommentaren som antyder innholdet er Stavanger Aftenblad som skriver: ”Han er en skribent med noe eget å fortelle, med en skarp sans for de små og store smertepunktene i tilværelsen og hva som skjer med oss når vi opplever og bearbeider dem”. Forlaget har med denne endringen fjernet muligheten for leseren selv å vurdere boken på bakgrunn av dens vaskeseddel. I stedet har de gitt leseren diverse meninger å basere sin vurdering på, som for å kvalitetssikre kjøpet av boken. Boken er ”innpakket” av godord og innholdet står ikke lenger på egne ben. Det er ikke lenger forfatterens ord som pryder baksiden, men en vurdering av forfatterens ord. Konsekvensene av dette kan bli at leseren mister interessen for boken, for selv om det er avsnitt fra anmeldelser fra anerkjente aviser, er det ikke sikkert dette i seg selv er nok. Et utdrag fra en av tekstene burde etter min mening vært med, slik at utdragene fra pressens anmeldelser kunne fungert som et positivt supplement i tillegg til Harstad sin egen tekst.

## **Visuelle aspekter**

### **Omslaget og illustrasjonene**

Av utseende er *Herfra blir du bare eldre* knall oransje med bilde av en usymmetrisk stjerne med åtte stråler, delvis overlappende en mann man bare ser halve kroppen på. Den samme usymmetriske stjernen er tegnet utenpå mannen der hvor hjertet hans er. Fargen på boka, samt

---

antydningene til mannens hjerte, gir assosiasjoner til livredning. Den spesielt synlige oransjefargen ligner fargen på redningsvester eller livbøyer som begge har denne fargen slik at man skal synes for slik å kunne reddes. Når så Harstads neste bok *Ambulanse* prydes av en mann med akkurat en oransje redningsvest, syns det å være tematisk like mønstre i de to bøkene som trer frem via disse visuelle elementene. Da det er forfatteren selv som har illustrert smussomslagene på begge bøkene, er det naturlig å anta at tegningene representerer en forsmak på bokens innhold. Forfatteren har selv uttalt hvor avhengige vi mennesker er av hverandre når verden går oss i mot, og det er nettopp dette tegningene representerer. Illustrasjonene, både på utsiden og innsiden, viser at en mann blir forsøkt reddet. Boken viser fra innerst til ytterst, både med tekst og bilder at mennesket ikke klarer seg alene, at det trenger andre mennesker, samt at mennesker ønsker å redde hverandre.

Jeg er lei av New York-tendensen; dette at alt skal være så fryktelig individuelt, at man alltid skal stå på egne bein og bry seg minst mulig om andre. Som menneske er du avhengig av at noen redder deg når det glipper. Og for mange skal det lite til før de vippes av pinnen, sier Johan. (<http://www.underdusken.no/dusker/html/2001/09/507.php>).

Forsiden og baksiden derimot er noe forskjellige (se vedlegg en og to). Illustrasjonene er identiske på begge forsideomslagene. Fargene er derimot endret. Begge forsidenene er knall oransje, men førsteutgaven har en klarere, sterkere farge. Holdes de opp i mot hverandre, er pocketutgaven blass. På førsteutgaven er baksiden lys blå, lik skjorten til den liggende mannen på forsiden. Dette skaper en fin symmetri. Baksiden på pocketutgaven er lik sin forside, oransje. Dette får duplikatmannen med motsatte farger til forsidemannen, til å se annerledes ut. På forsiden er mannen gråaktig i ansiktet og hans skjorte er blå. Den gustne ansiktsfargen samt fargevalget på skjorten, kan antyde oksygenmangel. Dette underbygges av illustrasjonene videre i boken, som viser utførelse av hjertemassasje på denne mannen. På baksiden er mannen sort, noe som kan assosiere eller antyde død.

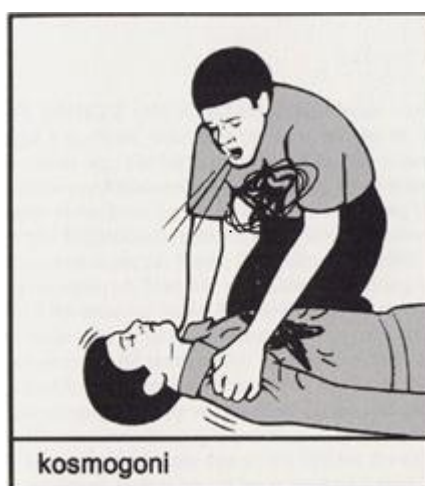
Bildene henger tydelig sammen. Det er en serie på fem illustrasjoner, som kan betraktes hver for seg, eller ses i forhold til hverandre, akkurat slik som tekstene i samlingen. Dersom man kun betrakter bokens omslag, ser man en mann som går fra å være blå til sort. Man kan ut i fra dette anta at hans status endres fra levende til død. Betrakter man i tillegg innsideillustrasjonene, ser man et annet menneskes forsøk på å redde mannen. Sett fra utsiden viser illustrasjonene ett menneske alene. Dette kan knyttes til det forfatteren selv misliker, som er troen på at man som menneske skal være så individuell hele tiden. Bildeserien med dette utvalget har et dystert utfall. Bildeserien inne i boken, hvor menneske reddes, gir



---

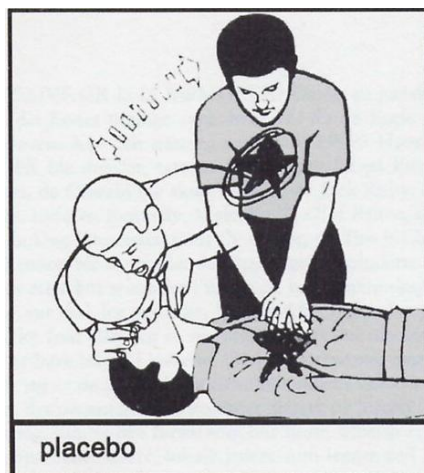
derimot leseren håp. Man vet ikke om utfallet blir positivt eller negativt for den syke mannen, og leseren kan skape sin egen forestilling om hva som vil skje. Ses alle som én bildeserie går det ikke bra til slutt, men viktigheten av andre menneskers tilstedeværelse i ens liv kommer frem.

Mellom første og andre illustrasjonen er det 24 tekster. Etter den andre illustrasjonen følger det kun tre tekster, deriblant de lengste tekstene i samlingen og de som kan karakteriseres som noveller. Etter tredje og siste illustrasjonen følger 25 tekster. Det oppstår nesten en følelse av symmetri i inndelingen 24-3-25. Illustrasjonene med forklaringer følger under:



Illustrasjon 1.

Første illustrasjon er i sort hvitt, med en sort ramme rundt. Inne i rammen er det to mennesker. Den ene mannen ligger på bakken med lukkede øyne. Hjertet hans, eller stjernen, er tegnet på utsiden av kroppen, og det har streker rundt seg, som for å understreke hjertets status som problemområdet. Den andre mannen sitter på knærne og rister i han som ligger nede. Dette ser vi ved bevegelsesstrekene rundt den liggendes kropp. Han som står over slipper ut mye luft, muligens roper han til den liggende, og rundt hans hjerte/stjerne, som også er synlig, er det tegnet rundinger, som for å vise at selv om det ikke er han som har hjerteproblemer, er det vondt for han også. Han er fortvilet eller oppskjørtet. Under bildet, i en egen ramme, står ordet: Kosmogoni. Kosmogoni betyr læren om verdens skapelse og utvikling. I forhold til dette er det interessant at figurene ikke har hjerteformede hjerter, men stjerneformede. Kosmos er et ordnet univers, og dermed motsetningen til kaos. Slik sett oppstår det en motsigelse mellom tekst og bilde, ved at bildet viser en forstyrrelse i denne orden via sykdom og livløshet.



Illustrasjon 2.

Andre illustrasjon er lik den første plassert i en sort ramme med et ord under i en egen ramme. Illustrasjonen viser en mann som utfører hjertemassasje på en mann som ligger urørlig på bakken. Piler i bevegelsesretningen til mannen som utfører handlingen, samt omriss tegninger viser mannens bevegelse. Også i dette bilde er stjerner tegnet på utsiden av menneskene der hjertene deres ville vært, noe som gjør dem til blikkfanger. De er i samme tilstand som i første illustrasjon. Ordet under dette bildet er placebo, som er latin og kommer av ordet *placere*, som betyr å behage. Et placebo betegner ofte en "sukkerpille", "narrepille" eller en "skinnbehandling" som ikke har målbar medisinsk effekt, men som kun har til formål å studere effektens innflytelse. Placebo forbindes gjerne med begrepet placeboeffekt, som brukes om personlig eller kulturelt skapte forventninger som forårsaker eller medvirker til psykisk og fysisk forbedring av en tilstand. Ved første øyekast passer ikke dette ordet til bildet. Vedkommende som ligger på bakken er antakeligvis bevisstløs. Placeboeffekten kan vise at innbilningens kraft kan være like effektivt som medisin og gi en positiv virkning dersom man oppriktig tror på placeboet, *men* når denne personen ikke er bevisst, kan jeg ikke se at denne effekten vil forekomme. Bildet viser en motsigelse mellom redningsforsøket og at det kanskje bare er en narremedisin. Sykdom og smerte blir sett på som disharmoni i den kosmiske orden, som beskrevet ved forrige illustrasjon. Her syns illustrasjonen videre å spørre om det finnes noen hjelp eller redning som virker, og om alle forsøk på å skape et ordnet univers bare fungerer som placebo? Meningene i disse to første illustrasjonene blir mer tvetydige gjennom ordene kosmogoni og placebo. Dette er ikke tilfelle med den siste illustrasjonen.



Illustrasjon 3.

Tredje illustrasjon er lik sine to forrige i utforming. Innenfor rammen finner man igjen de to mennene hvor den ene forsøker å redde den andre. I denne illustrasjonen ser den handlende mannen etter livstegn ved å betrakte den liggendes brystkasse, og samtidig legge øret sitt ned til den liggende manns munn. Da forrige illustrasjon viste hjertemassasje, er det naturlig å anta at påfølgende illustrasjon vil avbilde munn-til-munn metoden; noe dette ser ut til å være en begynnelse på. Under bildet står ordet patologi, som betyr læren om sykdommene. Her synes bildeteksten å være passende i motsetning til de to foregående illustrasjonene. Den handlende mannen prøver å identifisere hvordan det står til med den syke ut i fra sin kunnskap om livredning. Dersom gjenopplivningen fungerer, er det ikke kaos i illustrasjonen, slik som i de to foregående, og slik oppstår det igjen harmoni i den kosmiske orden. For at en slik situasjon skal oppstå, i motsetning til kaos, trenger altså mennesket hjelp når det føler smerte.

Den overordnede tematikken i illustrasjonene, som er det første som slår meg som leser, er hvor mye smerte som er innkapslet i disse illustrasjonene. Omslagsillustrasjonene fremstår som rene. Det er ikke andre forstyrrende elementer som tar fokus bort fra hva tegningene ønsker å vise leseren. Én sterk farge med én enkel illustrasjon. Utdraget fra en anmeldelse i Dagbladet, som er trykket oppe i høyre hjørne, ødelegger for denne renheten i den heftede utgaven. De tre enkelt utformede illustrasjoner i sort og hvitt, virker å ha samme ønskelige fokus, men de to første forstyrres noe ved deres tvetydige bildetekst. Linjene i alle illustrasjonene er gjennomgående enkle og rene, og viser dermed forenklete utgaver av den virkeligheten de representerer. Illustrasjonene inne i boken minner om opplæringsplakater til undervisningsbruk, og slike er gjerne forenklete, slik at det tydelig skal komme frem *hva* som er viktig. Illustrasjonene viser til at man må identifisere et problem; se den enkeltes smerte

---

(illustrasjon en). Så må man forsøke å hjelpe; få vedkommende ut av en livløs situasjon (illustrasjon to). Og til sist vurdere hvorvidt ens hjelp fungerte; om man identifiserte sykdommen korrekt (illustrasjon tre). Det virker som om de tre illustrasjonene følger hverandre raskt i tid, og kan slik være et usnitt av flere bilder i forbindelse med å lære livredning. Mennesket må være hverandres ”livreddere”. Illustrasjonene viser som nevnt over, at mennesket ikke klarer seg alene, man trenger hjelp og støtte i vanskelige situasjoner, selv om det i dagens samfunn ikke alltid er så lett å innrømme det overfor andre. Smerte er en subjektiv opplevelse, og svært mange av tekstene i *Herfra blir du bare eldre* kan på ulike måter knyttes til psykisk smerte hos fortellerne. I enkelte av tekstene utvides perspektivet fra fortellernes personlige smerteaspekt, til smertepunkter i kulturen. Dette gjelder også temaene sykdom og livløshet, som også kan tilknyttes illustrasjonene. Den livløsheten illustrasjonene viser, gjenfinnes i boken via karakterenes tiltaksløshet og resignasjon, eksempelvis i ”Og hunden skal luftes”. Sykdomsaspektet viser ikke bare til individet, men plukkes opp i tekstene som indirekte omhandler krig, og viser da til det syke i samfunnet.

## **Skriftlige paratekster**

Hvorvidt forsiden og baksiden gav meg assosiasjoner til livredning før jeg så illustrasjonene inne i boken er vanskelig å si. Jeg klarer ikke å skille ut førsteinntrykket av bokens utseende og hva jeg assosierte med den fra da jeg leste den for første gang. Det samme gjelder de andre elementene som inngår i samlingens paratekst. Det som er sikkert, er at den nå påvirker og flettes inn i min oppfatning av tematikken i tekstene, og er med på å skape den helheten som boken representerer.

Epigrafen er det første som møter leseren etter tittelen på boka og omslagsillustrasjonen. Tittelen på samlingen antyder en erfaring som medfører en endring, et tidsaspekt, før og etter, som hentes opp og videreføres i epigrafen. Dette er ett av motivene som kjennetegner bokens tekster. Det er altså et avgjørende punkt i en situasjon eller rett og slett i livet, som endrer alt for den teksten omhandler. Teksten hvor samlingens tittel dukker opp, heter også passende: ”DET FINNES INGEN RETUR”. Mange av tekstene har dette ”før og etter-motivet”, som jeg skal komme tilbake til. Epigrafen uttrykker og viderefører smerteaspektet fra illustrasjonene, samt dette avgjørende endringsøyeblikket tittelen spiller på.

---

**Once I could see.  
Once I could feel.  
Now I am numb.  
I've become unreal.**

*What now my love*

(G.Becaud, C. Sigman, P. Leroyer)

Epigrafen er et utdrag fra en sang som opprinnelig ble skrevet på fransk, og som her er tatt med i engelsk oversettelse. Refrenget, som er Harstads epigraf, sier mye om smerte og påfølgende livløshet. Hele teksten handler om en kjæreste som blir forlatt; noe som fører til at hennes verden blir snudd på hodet, og hun orker ikke å leve uten vedkommende. Hun føler seg uvirkelig, fratatt evnen til å føle og se, og tror ingen ville sørge dersom hun forsvant fra denne verden. Hele blikket på verden, hvordan hun erfarer sine omgivelser, har endret seg med hendelsen, og vedkommende har fått en ny verdensanskuelse. Epigrafen etterfølges av illustrasjonen hvor en mann har hjerteproblemer; noe som både kan være et bilde på hjertesorg, og da naturligvis smerte, samt stadiet før man faktisk virkelig blir uvirkelig, dersom mannen på bildet ikke overlever. Epigrafen sammenfaller slik sett med betydningen av omslagsillustrasjonene. Mennesket trenger andre når det føler smerte. Overgangen fra en som har hjertesorg til en som har hjerteproblemer er interessant, og begge illustrasjonene kan være en del av prosjektet om å få frem det faktum at man ikke trenger, eller kan, være så individuell hele tiden, men at man behøver andre menneskers kjærighet, innsikt og omsorg for å overleve.

Smerteaspektet og kanskje enda mer den potensielle livløsheten vi ser i alle illustrasjonene både utenpå og inne i *Herfra blir du bare eldre* videreføres i epigrafen. Her henger livløsheten sammen med det å være følelsesløs. Det å være nummen, slik at man verken føler eller ser verden, som igjen henger sammen med smerten. Smerten kommer først og bringer med seg den likegyldige følelsesløse tilstanden.

Epigrafen formidler mye på sine fire korte linjer. De to første utsagnene utstråler positivitet, selv om ordet "once" antyder en endring i denne tilstanden. Ordene "once I could" skaper i tillegg en fin rytme i de to første linjene, da disse ordene gjør linjene nesten identiske. De to siste linjene er mer dystre og viser ikke den samme stabile rytmen som de to første

---

linjene. Dette fører til at de to påfølgende linjene fremtrer som et brudd, og bygger opp under at en positiv tilstand erstattes av en følelseløs tilstand. Både ordene og deres betydning tilsier at en endring har inntruffet. I tillegg konstaterer de korte setningene, da særlig fordi de har hvert sitt punktum, at det er ingen vei tilbake, slik var det og slik er det nå, punktum.

Epigrafen er ett av de skriftlige elementene som tematisk sett knyttes til tekstene og illustrasjonene i *Herfra blir du bare eldre*. Ett annet er det første sitatet etter bokens slutt, som lyder slik:

***We don't see any light at the end of the tunnel. There is a tunnel after the tunnel.***

Tariq Aziz, ambassadør for Irak

Tariq Aziz var utenriksminister i Irak fra 1983-1991, visestatsminister fra 1979-2003, og en av Saddam Hussiens nærmeste rådgivere i flere tiår. Etter Gulf-krigens slutt i 1991 kom sanksjonene fra FN mot Irak og det var borgerkrig i landet. Sanksjonene gjorde Irak til et fengsel. Sitatet er hentet fra en pressekonferanse Aziz holdt i november 1998 i forbindelse med ønsket om å få opphevet sanksjonene mot landet, da han mente Irak hadde overholdt sine forpliktelser i forhold til FN's sikkerhetsråd resolusjon 687 fra 1991. Aziz anklaget USA for å blokkere opphevelsen av disse sanksjonene. Denne beskrivelsen av fremtiden som en evigvarende mørk tunnel, uten håp i sikte, tilfører en større dimensjon til samlingen. Dette fordi det er sagt av en mann som representerer et land i krig, hvor situasjonene er noe mørkere enn de det individuelle mennesket i fredelige Norge kan tenke seg. Fra å være en samling tekster om det individuelle mennesket, viser dermed sitatet en verdenspolitisk dimensjon, som kan knyttes til bokens tekster som omhandler krig. Krig, og da særlig krigen i Bosnia og Kosovo, samt Vietnam-krigen, som alle har vært gjengangertema i Harstad sine bøker. Han har vært opptatt av at man ikke skal glemme og i et intervju med Bøygen sier han:

Jeg syns det som skjedde i Bosnia både er et interessant tema, og noe som er nødvendig å hamre inn om igjen og om igjen. Det er i praksis en glemt krig [...] Når det gjelder om vi har forutsetninger for å skrive om disse krigene, så tror jeg egentlig vi har det. Jeg tror man kommer langt med empatien. Det er fortellingen man er ute etter, ikke etter å fordele skyld (Bøygen 2/2005).

I forhold til de mange tekstene i boka som i større eller mindre grad refererer til krig er det passende at et sitat som dette er tatt med. Harstad er opptatt av at krig for hans generasjon

---

alltid har blitt filtrert gjennom media eller gjennom kultur, og han mener det nordiske forholdet til krig er distansert (Bøygen 2/2005). Denne distansen gjenfinner leseren hos karakterene i tekstene hvor krig er et fremtredende tema. Deres forbindelse til krig er aldri basert på egne erfaringer. De baserer sin viten om krig på det de har sett på film eller i nyhetsreportasjer og aviser. Dette sitatet viser til den utrygge og grusomme virkeligheten som man ikke er en del av, men som når en gjennom media og dermed allikevel utgjør en stor del av hverdagen. Det tar for seg menneskelig resignasjon på et større plan enn hos karakterene i boken. Inntrykket etter endt lesning er at tekstene fokuserer på menneskets evne og mulighet til å snu noe negativt til noe positivt ved hjelp av andre, og faktisk ”se lyset i tunnelen”, i motsetning til Aziz. Når så dette sitatet derimot ikke blir siste ord, korrigeres dette nedslående resignerte fremtidssynet med et positivt et i siste sitat, som knyttes til at mennesker kan redde mennesker, bare man lar de få muligheten.

Det siste sitatet i boken er en sangtittel. Stilistiske likheter mellom første korttekstsamling og første roman finner man ved deres stadige referanser til sangtekster. Flere av innledningssetningene til *Herfra blir du bare eldre* er tatt fra sanger, eksempelvis; ”Love me two times baby” (23), ”It don’t mean a thing if it ain’t got that swing (36), samt at sangtekster snakkes om eller synges av personer i tekstene, eksempelvis synger en jente i dusjen i teksten ”DERFOR ELSKER JEG DEG”; ”we all had delusions in our heads”, som er hentet fra en sang av Alanis Morissette (42). I *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet* har alle de fire kapitlene titler som er sanger av det svenske bandet ”The Cardigans”. Dette henger nøye sammen med jenta Ennen (NN), som er sykkelig opptatt av dette bandets musikk gjennom hele romanen. Harstad sier selv at han mener forfatteren har mye å hente inspirasjonsmessig fra film og musikk: ”For min egen skriving er både film og musikk viktig [...] Jeg håper vi får en tilstand der det er like akseptert å hente inspirasjon fra film og dårlige TV-programmer som fra høyverdig litteratur” (Bøygen 2/2005). I det siste paratekstuelle elementet i *Herfra blir du bare eldre*s dukker altså sangtekst igjen opp. Denne gangen er det en sang av *The Beatles*, og tittelen lyder:

***Everybody's Got Something to Hide Except Me and My Monkey.***

Denne Beatles-sangen er skrevet av John Lennon og Paul McCartney og er fra albumet *The Beatles [White Album]* fra 1968. Ryktene sier at tittelen har sin opprinnelse i møtet The

---

Beatles hadde med Maharishi Mahesh Yogi. Han var en indisk guru som introduserte transcendental meditasjon for The Beatles i 1967. Etter dette tjente han gode penger på dem ved å hevde at han var deres spirituelle lærer, selv etter at medlemmene av *The Beatles* avviste påstandene. Flere av The Beatles sine sanger har referanser til Maharishi. Denne sies å være basert på hans lære, og flere uttrykk er fra hans leksjoner i tiden de tilbrakte med ham i India. Han pleide for eksempel å si: "Come on, come on, you know, come on, it's such a joy. Everybody got something to hide". The Beatles bare tilførte den siste delen på tittelen: "Except me and my monkey". Det hevdes også at "My Monkey" viser til Yoko Ono fordi mange på den tiden sangen ble skrevet kalte henne "the monkey on John's back". John Lennon har sagt at sangen handler om Yoko Ono og ham selv, og hvor skeptiske og paranoide alle rundt dem var fordi de ønsket å tilbringe hvert ledige sekund sammen, og om hvor klart man ser ting når man er forelsket. Generelt sett ønsker mange å fremstå som sterke, og skjuler ofte hvordan de egentlig har det og føler seg. John Lennon og Yoko Ono skjulte ingenting, og slik skilte de seg ut fra normen. De er slik sett motsetningen til det individuelle som Harstad ønsker seg bort fra. De anerkjenner at de trenger hverandre. De klarer og føler seg bedre sammen enn hver for seg.

Maharishi er en benevnelse på hindi som betyr "great seer" ([http://www.nytimes.com/2008/02/06/world/asia/06maharishi1.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2008/02/06/world/asia/06maharishi1.html?_r=1&oref=slogin)). Referansen til en "great seer" passer veldig godt inn i forhold til resten av de paratekstuelle elementene i *Herfra blir du bare eldre*. I epigrafen fokuseres det på den som ikke ser. Her er klarsynet det sentrale. Slik sett eksisterer det en motsetning fra epigrafen til dette sitatet. Man kan kanskje si at epigrafen representerer det resignerte mennesket ved begynnelsen av lesningen, og at dette sitatet kan knyttes til menneskets selvoppholdelsesdrift og forfatterens intensjon om å vise at alt ender godt. Det kan også peke ut fra boken og vise til hvordan forfatteren ønsker at den ideelle verden skal være.

\*

De paratekstuelle elementene er en måte å tre inn i tekstene på, og gir leseren en følelse av tematikk og helhet, da de alle kan knyttes til hverandre. Illustrasjonene på innsiden og utsiden henger sammen, både med hverandre og i forhold til tekstene. De viser smerte, livløshet og ønsket om å redde, eller bli reddet. Dette er noe forfatteren viser leseren visuelt og ikke beskriver. Dermed mener jeg det antyder et fokus på nettopp det å se, vårt blikk på verden.



---

All den skriftlige parateksten i boken kan knyttes sammen via visuelle erfaringer; gjennom en måte man frivillig eller ufrivillig velger å se verden på. Dette hentes opp i epigrafen, hvor et tap fører til at et menneske mister evnen til å se, og blir følelsesløs og uvirkelig. De to ettertekstsitatene, som innholdsmessig peker i forskjellige retninger, ved at det ene forespeiler en fremtid hvor alt ser svart ut, og det andre proklamerer at kjærlighet og fellesskap er mulig, er symptomatisk for samlingen. De balanserer, slik bokens tekster også gjør det, mellom det mulige og det håpløse. Det kan virke som om Harstad søker denne tvetydigheten, det uløste paradokset. Skal man fortsette å håpe, eller skal man resignere? Boken løser ikke dette spørsmålet, da Harstad lar mange av tekstene stå i en slags dobbelthet.

Alle bokens paratekstuelle elementer, fra klarsynet til det pessimistisk realistiske synet og til en form for blindhet ved ikke lenger å kunne se, kan knyttes sammen via blikket. Klarsynet og det å se er igjen nesten utelukkende knyttet til en form for erkjennelse. Det å ikke se, tilknyttes en mangel på denne samme erkjennelsen, hvor øye, blick og lys-mørke brukes som metaforer eller symboler i tekstene. Det er som om bokens tema fysisk innrammes av ulike blick på verdens omstendigheter, noe som tas opp igjen i tekstenes innhold.

---

### 3. Blikket

I essayet "Fortelleren" fra *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (Benjamin 1991) skriver Walter Benjamin om fortellerkunstens død grunnet menneskets manglende evne til å utveksle sine erfaringer: "Sjeldnere og sjeldnere møter man folk som virkelig er i stand til å fortelle. [...] Det er som en umistelig evne, det sikreste av alt, tas fra oss: evnen til å utveksle erfaringer. Én årsak til dette fenomen synes klar: erfaringen er falt i kurs" (Benjamin 1991: 179). Denne erfaringens krise blir synlig etter første verdenskrigs slutt: "Under [den første] verdenskrigen begynte en prosess som siden ikke har stanset, å bli åpenbar. Så man kanskje ikke at menneskene kom tause fra felten da krigen var slutt? Ikke rikere, men fattigere på meddelbar erfaring" (Benjamin 1991: 180). Den første verdenskrig og moderniteten har tatt ordene fra mennesket og hindrer det fra erfaringen.

I førmoderne tid var erfaringen knyttet til den muntlige fortellingen og overleveringen. Når den forsvinner, blir erfaringen også truet. Fortelleren formidler det fjerne gjennom å ha grundig kjennskap til fortiden eller fremmede steder, og hans erfaring avleires i fortellingen ved å si noe om eget møte med den gitte historien, eller presentere den som selvopplevd (Reinton 2001: 50). Personlige og andres erfaringer ble slik gjennom den muntlige fortellingen formidlet og gjort til erfaring for fortellerens tilhørere. Forbindelsen til fortiden og det fjerne ble opprettholdt ved fortellerens tilføyelser til fortellingen. Dette forsvinner i det moderne når informasjonen overtar fortellingens rolle som meddelelsesform:

Ofte er ikke informasjonen mer eksakt enn underretninger har vært i tidligere århundrer. Men mens disse gjerne lånte litt fra det mirakuløse, er det for informasjonen nødvendig å lyde plausibel. Den viser seg dermed uforenelig med fortellingens ånd. Når fortellerkunsten har blitt en sjeldenhet, har informasjonens utbredelse en avgjørende betydning her (Benjamin 1991: 184).

Benjamin beskriver slik hvordan "borgerskapets herredømme, som pressen er et av de viktigste instrumentene for under høykapitalismen, får en form for meddelelse" som truer fortellingen (Benjamin 1991: 183), fordi den har til hensikt å avskjære begivenhetene fra erfaringen og overlevere begivenhetene så rene som mulig:

Hvis pressen hadde hatt til hensikt å gjøre den informasjonen som den bringer til en del av leserens egen erfaring, ville den ikke ha lyktes. Men pressens hensikt er det motsatte, og den lykkes. Den består i å isolere begivenhetene fra det området der de kunne ramme lesernes erfaring (Benjamin 2003: 319).

Informasjonen er gjennomsyret av tilsynelatende objektive fortolkninger og formidles i et språk som kritikeren og skribenten Karl Kraus hevdet "virket lammende på leserens forestillingsevne" (Reinton 2001: 50). Som Ragnhild Reinton skriver i *Litteratur og erfaring*

---

(2001): ”Informasjonen innebærer at det språk samfunnets medlemmer forsøker å forstå og fortolke verden og seg selv i, abstraheres fra deres livsverden. Forholdet til fortiden endres, tradisjonssammenhengen brytes opp og erfaring i streng forstand forsvinner”. Benjamin skriver om erfaring i førmoderne tid og setter det opp mot en mer moderne form for erfaring. I ”Om noen motiver hos Baudelaire” skiller han mellom erfaring og opplevelse, der erfaring i streng forstand er knyttet til fellesskapet, muntlig overlevering og erindring, mens opplevelse er hendelser vi opplever, men som ikke integreres i våre liv og vår erindring på en harmonisk måte.

Forskjellige former for erfaring, eller mangel på erfaring, der personene er ute av stand til å erfare verden eller andre mennesker, er et gjennomgangstema i *Herfra blir du bare eldre* mange tekster. Dette kommer til uttrykk på forskjellige måter. Felles for mange av personene, er at de ikke klarer å kommunisere til mennesker rundt seg hvordan de opplever dagene, fordi de ikke klarer å erfare den verdenen de eksisterer i. Muligheten for å oppleve og formidle egne erfaringer, utviskes av mediasamfunnets konstante bombardering av inntrykk. Fortellerne som ikke klarer å erfare egne liv, opplever i stedet det som meddeles dem av andres erfaringer gjennom mediene. Dette kan ses i forhold til Benjamins tanker om menneskets tap av muligheten for å erfare ved at fortelleren og fortellingen med ham dør og ved at informasjonen overtar som formidler av hendelser. Informasjonens rene uttrykk uttrykker erfaringens muligheter; noe som er tilfelle med karakteren i ”Du vet ingenting om deg selv”. Hans erfaringer kommer, grunnet frykt for eget liv, bare gjennom innlevelse i hendelser fra tv-skjermen, og man kan spørre seg om han dermed overhodet erfarer.

I tillegg knyttes erfaringen, eller den manglende evnen til å erfare, i tekstene på ulike måter til barndom. Walter Benjamin har tatt for seg hvordan barn har en åpenhet mot, og inngår i en relasjon til verden, slik at de ikke betrakter den slik voksne gjør. Enkelte av karakterene har et savn etter å leve slik de gjorde som barn, og ønsker seg tilbake til barndommen da erfaringen var annerledes, da de kan erindre at de faktisk *erfarte*. Barndom er en metafor for å gjøre noe for første gang, med et førstegangsblikk som ofte er tapt hos voksne. Tekstene som tar for seg savnet etter barndommen, formidles gjennom barnet som ikke lenger er barn, altså gjennom den voksnes blikk. Tittelen på hele samlingen spiller også på øyeblikket da man ikke lenger er barn, øyeblikket da man mister barnets evne til å se.

Fortellerne i *Herfra blir du bare eldre* fremtrer som ”lullet inn i sine egne verdener” og er i en viss forstand ikke i stand til å erfare, se klart eller bli klokere. De erfaringene karakterene i tekstene har, kan i mange tilfeller kobles til en blikk-problematikk og derav igjen til et ikke-liv. Ofte erfares det gjennom andres blikk, eksempelvis ved å adoptere deres

---

blikk, eller ved å oppslukes og la sitt blikk bli så integrert med det som betraktes på tv, at skillet mellom eget blikk og hva fjernsynet viser, oppløses. Erfaring gjennom blikket blir slik en interessant inngangsport til tekstene da det på ulike måter legger grunnlaget for tekstens eksistens. *Herfra blir du bare eldre* spiller også på hentydninger til erfaringer gjennom blikket i alle sine skriftlige paratekstuelle elementer. Tekstene kretser rundt blikket, og blikket påvirker innholdet og utfallet av tekstene. Det eksisterer en direkte sammenheng mellom noe sett og en holdning, handling eller oppfattelsen av ”noe”, slik at erfaring gjennom blikket fungerer som et gjennomgående mønster i tekstene. Da samlingen har mange til dels ulike tekster, vil jeg ta for meg de som jeg mener er spesielt interessante og representative i forhold til det å erfare gjennom blikket.

### **”Og hunden skal luftes”**

Hovedteksten og utgangspunktet for å se nærmere på erfaring og blikkets betydning i samlingen er ”Og hunden skal luftes”. Dette er en av de få tekstene i samlingen som kan karakteriseres som en novelle. Denne teksten har jeg valgt å analysere, ikke bare med fokus på erfaring og blikk, men i tillegg foreta en generell analyse, da den formidler samlingens grunnleggende tematikk, om resignasjon og menneskets manglende evne til å kommunisere, på en interessant måte. Fokuset vil ligge på hvilken betydning blikket får for hendelsene og kommunikasjonen i novellen. Jeg-fortelleren i denne teksten er innestengt i sin egen verden og i sin egen måte å betrakte den på. Han klarer ikke å erfare og se verden slik andre erfarer og ser den. Dette blir avgjørende for novellens utfall, og dette knytter hovedpersonen i teksten til bokens epigraf som omhandler manglende evne til å erfare gjennom å føle og se, noe som gir en følelse av uvirkelighet og utilstrekkelighet.

”Og hunden skal luftes” handler om et ungt par som ikke kan få barn. Problemet ligger hos mannen. Som et substitutt for barnet han ikke kan gi kjæresten, gir han henne en valp i julegave, slik at hun ikke skal forlate ham. For mannen står og faller forholdets fremtid på denne hunden. Med den skal han vise kjæresten hvilken bra far han hadde kunnet blitt. Den skal bli den babyen de aldri fikk. Hunden lever ikke opp til forventningene. Den har blitt vanskjøttet, og det har resultert i at den er en krøpling med svakt syn og dårlig hørsel. Det ironiske er at hunden er viril, og kan bli far til mange friske valper. Mannen ser for mye av seg selv i hunden og tar den en dag med til skogs for å drepe den. Han kler seg, tar med en hammer og drar med seg hunden. Om han dreper den eller ei, får ikke leseren vite. Novellens

---

siste linjer er overstrøket, og den ender med "...løfter hammeren og [redacted]  
[redacted]" (Harstad 2001: 54).

Handlingsforløpet i novellen er kronologisk og åpner in medias res. Handlingen utspiller seg i løpet av et par timer på en tilsynelatende vanlig dag, på navnløse steder som i hovedpersonens leilighet, og på tur med hunden i skogen like i nærheten. Det er usikkert om denne dagen er en ordinær dag, og om valget om å drepe hunden kun er et innfall, eller om den er spesielt utvalgt i dette henseende. Om dagen derfor kan tillegges noen betydning, er usikkert, men hammeren ligger på hattehyllen, som om den er klar til å medbringes på luftetur, for det er ellers et rart sted å plassere en hammer. Hammeren representerer slik et hint til leseren om hvordan novellen vil ende.

## **Fortellergrep**

Novellen formidles gjennom en mannlig jeg-forteller, viss navn aldri blir kjent. Denne mannen, og hovedpersonen, tiltaler seg selv i andreperson. Denne tiltalen, det at han kaller seg selv du og ikke jeg, fremmedgjør ham fra seg selv. Han fremstår ikke som i ett med seg selv, da denne tiltalen viser avstand innad i karakteren. I tillegg markerer tiltalen en avstand mellom fortelleren og andre personers oppfatning av ham for leseren. Dette fordi personen fremstår som låst inne i egen bevissthet, og han lever i et slags lukket univers ingen andre kan trenge inn i. Gjennom tiltalen, hvor han kommenterer seg selv, får leseren ekstra innsikt i fortelleren. Han rakker ned på seg selv og kommer aldri med positivt ladede kommentarer. Man kan si at teksten i en viss forstand overskrider sin hovedperson, og lar leseren se mer enn han gjør selv. Når han snakker om treskjæringen han bedrev en gang i tiden, legger han til "eller hva det var du holdt på med". Og når kjæresten forteller om hans gode håndlag med hunden, krymper han seg bare og tenker på det som er galt med ham, fremfor å ta til seg komplementet. Han ser ikke det positive i sin egen karakter eller i egne handlinger, fokuset hans er på det han ser på som egne feil og mangler.

I novellen er det mye fortelleren konstaterer og dermed ikke lar stå åpent for tolkning. Metaforer forklares, tanker utdypes inngående og sammenhenger forklares eksplisitt, slik at det ikke forekommer tvil i forhold til leserens forståelse av enkelte elementer i teksten. Eksempelvis tenker han om hunden: "den som skulle bli barnet ditt, en sønn, var en krøpling, den var ikke slik den skulle være, og at du følte den reflekterte deg og ditt, dere" (Harstad 2001: 52). En slik inngående beskrivelse finner man sjelden i resten av bokens tekster. Dette

---

henger sammen med kommentaren i novellen. I tillegg til en jeg-fortelling får leseren en ekstra vurdering av samme situasjon, og får slik et sterkere inntrykk av ham. Et inntrykk han selv ikke har.

Fortellerens indre dialog og tiltale viser en splittelse i fortelleren. Enkelte av de innskutte setningene fremstår som en kommentering av hans historie, og det er han selv som står for kommenteringen. Denne selvkommenteringen er selvrefleksjonens forbannelse da karakteren hele tiden står utenfor seg selv, ser på seg selv og fordømmer seg selv. Tekstens ”to stemmer” er altså begge jeg-fortellerens, og han veksler mellom å fortelle og å kommentere sin egen historie. Dette fører til fremmedgjøring av eget subjekt og skaper distanse, ved at han ved sin kommentering ser seg selv utenfra, samtidig som det blir klart for leseren at han ikke ser seg selv overhodet. Eksempelvis tenker hovedpersonen: ”...og du svarte ja, og du tenkte at den hunden, denne hunden, den skulle bli som et barn for deg” (Harstad 2001: 50). Den nesten ordrette gjentakelsen med ”denne hunden” bryter med hans rene erindring. Et tilsvarende brudd gjenfinnes i beskrivelsen av lufteritualet med hunden: ”...bøyer deg ned mot hunden, klør den under halsen og fester halsbåndet, åpner døren og går ut, du og hunden, for den må jo luftes to ganger om dagen, og dere går nedover veien” (Harstad 2001: 50). Her leser man en beskrivelse av hva karakteren fysisk gjør før han og hunden skal på tur. Det kan virke som om den innskutte setningen og kommentaren ”du og hunden” og ”for den må jo luftes to ganger om dagen” kommer fra en annen enn den som utfører disse handlingene. Disse setningene kunne vært utelatt på det tekstlige nivået, da teksten fremdeles ville vært leselig og forståelig selv om den var disse foruten. På den annen side, er det tematisk sett med på å gi innsikt i hovedpersonen og forklare hvorfor han handler som han gjør. Effekten ved fortellerens vekslende perspektiv, mellom seg selv som forteller og seg selv som kommentator, gjør at leseren virkelig får føle det han føler, samtidig som leseren skjønner at hans oppfatning av seg selv og sine omgivelser ikke samsvarer med hvordan ting er i virkeligheten.

Fortellerens tilleggskommentarer til egen historie er alltid nedsettende. Eksempelvis i setningene som beskriver ritualet med lufteturen hvor ordet ”og” gjør at hovedpersonen sidestiller seg selv med hunden. Dermed blir den innskutte setningen; ”du og hunden”, hovedpersonens egen kommentering av sin union med den vanskeligste skapningen, før leseren er klar over at han sammenlikner seg selv med den. Ved andre gjennomlesning virker kommentaren som et ironisk frampek til hva novellen skal omhandle. Det samme gjelder gjentakelsen ”denne hunden”, som beskrevet over. Også der virker dette etter andre gjennomlesning som en ironisk bemerkning fra en annen. Først er det ”den hunden”,

---

beskrevet som alt han ønsket at den skulle være for han, og gjentakelsen fremtrer som en kommentar i nåtiden når han vet bedre, til dette ønske fra fortiden.

Det er svært begrenset tegnsetting i denne novellen. Det eksisterer ikke punktum og dermed ikke store bokstaver. Det er kun komma som deler setningene. Denne bruken av tegnsetting underbygger poenget om at novellens handling i hovedsak foregår i det indre, og ikke det ytre. Det ytre fungerer kun som en utløser for hva som vil bli omtalt eller rekonstruert i det indre. I tillegg fører denne tegnsettingen til at man som leser blir litt stresset, og lesning er hakkete med mange inntrykk. Teksten mangler ro, noe som kan speile hovedpersonens uro i forhold til egen livssituasjon. Novellen er slik en eneste lang indre monolog, hvor hovedpersonen går gjennom situasjonen han har befunnet og nå befinner seg i, og hvordan dette føles. Det virker som om han gjør dette for å forsvare sin handling overfor seg selv; for å rense sin samvittighet. Eneste brudd med skrivestilen, bortsett fra punktum, er en tankestrek helt mot slutten av novellen. Ved tankeskreken stopper man opp ” – hvordan hun så må ta seg av deg, nå som du har mistet hunden” (Harstad 2001: 54). Det kan her virke som om fortelleren frem til dette punktet rekonstruerer hendelser og følelser han har tenkt på før, og at denne tanken er ny, og slår han i akkurat dette øyeblikket. Dette kan forklare hans ensrettede blick i situasjonen. Hvis novellen er en indre oppsummering av hendelsene og grunnene som skal forsvare hans eventuelle drap av hunden, må tankene være ensidige for slik å underbygge at det er riktig for ham å vurdere den potensielle fremtidige ubehagelige handlingen.

Sitatet under er et eksempel på en tankerekke hvor fortelleren minnes egne mangler og derfor hvorfor hunden spiller en viktig rolle. Utgangspunktet for at han skulle elske den er ikke at den direkte skal få hans situasjon til å bli bedre, men indirekte, tror han, vil den forbedre livet hans hvis kjæresten får noe å elske og passe på slik at hun ikke forlater ham.

...holde deg fra tanken på at du hele tiden, hver eneste dag, holdt henne igjen, hun som alltid hadde ønsket seg så mange barn, som til å med sa fra seg å adoptere en av ungene fra barnevernet fordi hun visste at du aldri ville kunne bli glad i noe som andre hadde fremskapt, mennesker, og derfor, tenkte du, måtte du bli glad i denne hunden (Harstad 2001: 53).

Her omhandler det ikke bare hans manglende ”fruktbarhet”, men det faktum at han ikke kan klare å ha et barn som ikke *er* en del av han. Han kan ikke bli glad i et *menneskebarn* av denne grunnen. Men med en hund, et dyr, er det annerledes. En hund er det ingen mann som kan fedre. Slik sett ville antakeligvis et adoptert barn innta hundens posisjon, og bli en konstant påminnelse om egne mangler for hovedpersonen. Fortelleren tenker, meget politisk ukorrekt, at han ikke kan bli glad i noen andre har skapt, men kan altså selv ikke skape noe eller noen. Hovedpersonens manglende evne til å gjennomføre et samleie som medfører

---

graviditet, kan dermed ses som en parallell til at det aldri blir noe av noen av hans andre bestrebelser. De forlatte prosjektene er i samsvar med utformingen av karakteren som helhet.

Ett sted i teksten benyttes ordet *jeg*: ”for du skal alltid være helt alene, tenkte du, jeg skal være alene, uten evne til å kommunisere, akkurat som denne hunden” (Harstad 2001: 53). Dette er eneste gang fortelleren refererer til seg selv i første person. Han gjengir det han tenker i direkte tale. Dette gjør at splittelsen i hovedpersonen forsvinner, og i dette øyeblikket etableres det en slags samtidighet mellom fortellende og fortalt jeg; noe som gjør selvkomentering overflødig. Frem til tankestreken mot tekstens slutt, hvor han ser for seg at å drepe hunden vil gi positive ringvirkninger, er dette eneste brudd med skrivestilen i teksten. Effekten av å benytte ”jeg” kun denne ene gangen, gjør at innsikten: ”jeg skal være alene”, får status som et epifanisk øyeblikk. Det er denne tanken han sitter igjen med etter å ha gjenfortalt og kommentert både fremtidige og fortidige situasjoner i sitt indre. Dette er det eneste stedet i teksten hvor man får inntrykk av at han innser noe om seg selv, selv om det er klart for leseren at dette antakeligvis ikke samsvarer med hvordan det virkelig vil bli i fremtiden. Han er meget redd for å ende opp alene fordi han ikke kan gi kjæresten det hun ønsker. Han vil aldri fysisk kunne bidra til deres familieførøkelse, han kan ikke føre seg selv videre og gi nytt liv ved å bli far. For han er det bare han, alene. Leseren får ikke inntrykk av at han fysisk vil være alene, men han vil nok også i fremtiden, som nå, *føle* seg alene. Det finnes ingen indikasjoner i teksten på at fortelleren kommer til å la kjæresten få innblikk i hans oppfatning av seg selv i forhold til deres barnløshet. At han sidestiller seg med hunden, som ikke kan kommunisere, indikerer i stedet det motsatte, at han aldri vil la henne ta del i sitt syn.

Leseren får som nevnt innsikt i fortelleren både gjennom det han forteller, og ved hans kommentarer til seg selv. Et personlighetstrekk ved hovedpersonen som tydeliggjøres for leseren gjennom historien, er at han har vanskeligheter med å fullføre sine prosjekter. To eksempler er: ”....du tar på deg Nike-skoene du kjøpte i fjor mens du enda hadde seriøse planer om å begynne å jogge (Harstad 2001: 50), og ”...esken lagt inne på hobbyrommet hvor du ikke hadde vært siden du mistet interessen for treskjæring eller hva det var du holdt på med, det er så mange år siden” (Harstad 2001: 51). Hovedpersonen gjennomfører sjelden sine planer og lever livet sitt mest i tankene. Han jogger ikke, men har joggesko innkjøpt for jogging. Han har et snekkerverksted, men interessen for å bruke det, har forsvunnet. Alle hintene om at han aldri blir ferdig med noe, kan ses på som en forlengelse av hans sterilitet, og leseren får her en innsikt i fortelleren som han ikke har om seg selv. Slik leser leseren bak ryggen på hovedpersonen, og teksten viser det han selv ikke ser, og trekker konklusjoner han



---

aldri vil komme frem til. Selv trekker han ingen konklusjoner fra det faktum at han aldri gjennomfører sine prosjekter. Han avslører seg selv uten å være klar over det, gjennom det han ser og gjør og kommenteringen av dette. Dermed blottlegges det for leseren at han er fanget i egen bevissthet på en indirekte måte. Slikt sett er tekstens hovedperson en upålitelig forteller, i og med at leseren selv kan forstå at han forståelse av virkeligheten ikke kan sidestilles med sannheten.

På samme måte som fortelleren er innestengt i egne tanker og ikke ser klart, får heller ikke leseren fullstendig innblikk i hendelsene. Siste setning er skjult for leseren med to sorte streker. Dette er en ny vri på novellens tradisjonelle åpne slutt. Det *er* en åpen slutt; det blir ikke klart for leseren hvordan novellen ender. Den ene bestemte slutten *er* der, den er en del av teksten, den er bare gjort utilgjengelig for leserens øyne. Leserens ender med å adoptere et blikk tilsvarende det fortelleren har. Slik hovedpersonen ikke ser det som er essensielt for å korrekt forstå verden rundt seg, slik får ikke leseren se det som er sentralt for at novellen skal ha én definert slutt. Denne åpne slutten kan også spille på fortellerens manglende evne til å gjennomføre sine prosjekter. Siden han aldri fullfører noe, kan denne åpne slutten antyde at det samme er tilfellet med drapet på hunden.

I tillegg til at slutten spiller på tekstens innholdsmessige omhandling av blikket, bestemmer teksten også fysisk hvor mye av slutten leseren skal ta del i. Denne sladdingen av slutten er et veldig visuelt virkemiddel. I fotografier, og i enda større grad i filmer sensureres det som ikke bør ses. Det er som om teksten har fått en slik ”pornosladd”. Ordene sensureres for leseren tilsvarende slik bildet sensureres for tittere, dersom innholdet ikke er passende å vise.

## **Mannen og blikket**

Gjennom fortellerens blikk på verden etableres tekstens grunnsituasjon i ”Og hunden skal luftes” (Skjerdingsstad 2005: 159). Begrepet ”tekstens grunnsituasjon” har jeg hentet fra Kjell-Ivar Skjerdingsstads tekst ”Tarjei Vesaas’ blikk” i boka *Den litterære kroppen*. Med tekstens grunnsituasjon menes den bestemte måten fortelleren i teksten erfarer eller ser verden på, som er bestemmende for hva og hvordan leseren ser teksten. Fortellerens virkelighetsoppfatning preger innsikten i novellens personer, og dette endrer seg ikke i løpet av lesningen. Teksten holder med andre ord fast ved dette ene blikket fra begynnelse til slutt, selv når ny

---

informasjon kommer til syne. Hvem det er som ser, og hvorvidt vedkommende ser det samme som andre som betrakter situasjonen, påvirker derfor omstendighetene i teksten.

Mannens oppfatning av egen situasjon endres ikke ved impulser utenfra. Han er låst i egen tankegang og velger å se alle hendelser og kommentarer i forlengelsen av det han allerede er overbevist om at er tilfelle. Ved å fokusere på det å ikke se det andre ser, blir i følge Skjerdingsstad ikke bare hva man ser, men måten man ser på, tematisert (Skjerdingsstad 2005: 159). Med dette i tankene kan man si at teksten problematiserer blikket ved at den fremviser en form for blindhet i og med at alt ses gjennom mannens blick og utelater kvinnens, som denne leseren er overbevist om at har et annet blick på situasjonen. Fortelleren er blind for impulser utenfra. At hunden er svaksynt og nesten blind, understreker hvordan blikket, og mangelen på et seende blick, spiller en viktig rolle i teksten. I tillegg viser blindheten tilstedeværelsen av to ulike blick, et indre og et ytre blick. Hunden, som blind, innehar kun et indre blick som ikke kan endres. Fortelleren har også kun et indre blick, da han selv om han *kan* se, ikke tar inntrykkene i betraktning i forhold til hvordan han vurderer seg selv. Hovedpersonen har blikket ut fra kroppen, det vil si at hans blick er knyttet til hans fysiske kropp. Og da den er defekt i hans øyne, er denne betraktningen av ham selv det eneste han klarer å se.

Fremstillingene av den navnløse kjæresten i novellen er basert på hovedpersonens subjektive oppfatning. Det er mannens opplevelse av samlivet som dominerer handlingen, og det er kun hans erfaring og innblikk i situasjonen som kommer frem. Vi ser kjæresten slik mannen ser henne. Hun beskrives som, og reduseres til, et objekt for mannen, en han elsker, og hvis lykke setter stemningen i huset. Men han tillegger ikke hennes handlinger, og antakeligvis heller ikke ord, betydning i forhold til egen oppfatning av sin situasjon. Hun er et stilltiende objekt som må tilfredsstilles, ikke et deltakende subjekt som sammen med han kan ordne situasjonen. Han oppfatter dette som sitt problem, ikke deres. Hans oppfatning av kjærestens tilfredshet er basert på egne antakelser og ikke fakta. Han søker hennes kjærlighet, omsorg og anerkjennelse. Da han gav hunden til henne i julegave, følte han at han fikk akkurat disse tingene:

...pakkene ble åpnet og hun pakket opp valpen og du så det i øynene hennes, at hun var glad i deg, rett og slett, at hun elsket deg da, og i romjulen det året lå dere sammen i sengen hele dagene, klappet hunden, lo av den, lekte, knullet, var sammen (Harstad 2001: 51).

Hvor mye kjæresten betyr for fortelleren, vises ved at hans lykke er basert på og tilknyttet hennes lykke. Kjæresten er den som kan gi ham den største glede, gleden han ville føle ved å

---

gjøre henne lykkelig. Samtidig kan hun påføre ham mye smerte, ved at hun, uvitende, er årsaken til hans følelse av utilstrekkelighet. Dette fører til at han konstant tenker på muligheter for å gjøre opp for sin utilstrekkelighet, eller avlede oppmerksomheten fra den. Man får som nevnt ikke vite hva kjæresten tenker, bare hva mannen antar at hun tenker, gjennom hans betraktning av henne, da de aldri *snakker* ut om sine problemer. Kjæresten slipper aldri direkte til med ord. Kun hennes blikk blir til dels beskrevet, men også da gjennom mannen: "...og du så det i øynene hennes, at hun var glad i deg, rett og slett, at hun elsket deg da" (Harstad 2001: 51). I og med at hun aldri slipper til med ord, vet man som leser lite om kjærestens oppfatning av situasjonen paret befinner seg i. At hun er stolt og glad i kjæresten sin, kommer derimot delvis frem i beskrivelsen, da også gjengitt gjennom hovedpersonens perspektiv, av kjærestens omsorg for hunden: "...og mens hun og vennene applauderte deg med den omsorgen du viste for dyret, mens hun serverte vennene sine te og fortalte at det er hans hund det er han som gir den mat, den er vårt lille barn" (Harstad 2001: 53). Det kan virke som hun prøver å fortelle ham at det er greit – og at det er ok med de to alene, uten barn. Men han forstår alt som en direkte sammenlikning av ham selv og den svaklige hunden; noe som er alt annet enn en positiv opplevelse for ham. Han *ser* seg selv som hunden. Kjæresten sa også fra seg muligheten til å adoptere, da hun visste han ikke kunne bli glad i noe andre hadde fremskapt. En slik oppførsel vitner om kjærlighet, noe som kan tyde på at det er hovedpersonen som ikke kan gi opp tanken på barn, tanken på å være årsaken til kjærestens barnløshet, tanken på å være "defekt".

Fortellerens følelse av å være "defekt", eller å ikke strekke til, påvirker parets livssituasjon ved at det medfører manglende kommunikasjon i forholdet. Dette fordi hovedpersonen ikke åpner seg for kjæresten, han lar henne ikke skjønne hvordan han ser seg selv, og hun er dermed ikke klar over at de har problemer. At dette tilsynelatende er en dag som alle andre dager, indikerer at de har hatt kommunikasjonsproblemer en god stund. Mannen antar at kjæresten vil forlate han fordi han ikke kan gi henne barn. Det nevnes ikke at dette er et samtaleemne, men det kommer frem at kvinnen har sagt fra seg muligheten til å adoptere, noe som antyder en tidligere diskusjon eller samtale. Det kan virke som om mannens manglende forplantningsevne er et ikke-tema nettopp fordi det nevnes at de har avklart at de ikke vil adoptere, og antakeligvis dermed aldri bli foreldre, på et tidligere tidspunkt. Om dette er greit for kjæresten, er noe leseren aldri får vite sikkert, men det virker slik. I og med at kjæresten ikke er klar over hans egentlige synspunkt på barnløsheten, bringes ikke temaet igjen på banen. De tier fremfor å tale; noe som medfører at de ikke klarer å kommunisere. Novellens første setning avbilder forholdets manglende kommunikasjon: "og

---

du reiser deg fra sengekanten, mens hun kler av seg for å sove” (Harstad 2001: 50). Mesteparten av deres liv utspiller seg på forskjellige tider av døgnet. Hun sover om dagen, han om natten. De er fraværende fra hverandre fysisk så vel som psykisk. Utgangspunktet for kommunikasjon er derfor dårlig, de er slitne, trøtte og opplagte på forskjellige tider av døgnet. Han banner til hunden og forteller den hvilken skuffelse den er, men nevner ikke dette til kjæresten. Henne han burde snakket med, er sjelden fysisk til stede, og hunden er døv og får ikke med seg ordene selv om den er ved hans side. Det er som om mannens frustrasjon er uhørbar for alle rundt ham, særlig hans kjære. Han vil heller drepe parets hund enn å forklare kjæresten hvilke følelser den aktiverer hos han, og hvor lite verdt han føler seg som steril. Der han står med hammeren i hånden, er han først bekymret for hvordan han skal forklare at hunden er borte til kjæresten. Bekymringen endres så til noe mer positivt når han ser for seg hvordan tapet av hunden skaper scenarier hvor kjæresten må trøste han, og slik ikke kan forlate han. Han skaper arenaer og samtaleemner som kan holde dem sammen fremfor å avsløre sine innerste tanker; noe som mest sannsynlig ville vært bedre for forholdet deres. Kommunikasjonsproblemene eksisterer da de er blinde for hverandres syn på barnløsheten. Han ser ikke at hun elsker ham på tross av at han ikke kan gi henne barn, og hun ser ikke at han føler hun vil slutte å elske ham fordi han ikke kan gi henne barn.

Det forekommer ingen endringer i form av en utvikling karakterene i mellom, eller i forhold til handlingen. Perspektivet er slik det var, og hos samme person som ved novellens begynnelse, tekstens grunnsituasjon vedvarer. Det eksisterer fortsatt den samme avstanden mellom den seende og det sette.

## **Mannen og hunden – farsproblematikken**

I novellen knyttes seksuell utilstrekkelighet til hunder, og hunder representerer generelt noe erotisk. Overskrifter er viktig i noveller. Hunden nevnes her i overskriften, noe som understreker dens betydning i forhold til forståelsen av novellens innhold. Hunden nevnes i første setning, og dens posisjon som barnet paret ønsker seg, men ikke kan få, etableres raskt. Bare ved å eksistere er hunden en bevisst og ubevisst påminnelse for mannen om hva som kunne vært, og hva som faktisk er tilfelle. Den minner ham om hans utilstrekkelighet og hjelpeløshet.

Fortelleren føler seg uten evne til å kommunisere og sammenligner seg selv med, og ser seg selv i hunden: ”...jeg skal være alene, uten evne til å kommunisere, akkurat som

---

denne hunden” (Harstad 2001: 53). Også hos dyrlegen, da de får vite at hunden ikke er frisk, ser fortelleren parallellen til seg selv og smiler. Fremfor å se det tragiske i at hunden har blitt mishandlet, får hans reaksjon det til å virke som om han ser det tragikomiske i situasjonen i stedet: ”...det eneste du kunne tenke der du gav labb til hunden: en krøpling, den er vanfør, og tanken, absurditeten av en slik tanke fikk deg til å smile” (Harstad 2001: 52). I sitatet er det også interessant at det er fortelleren som gir labb til hunden, og ikke motsatt. Her finner man en handling som viser en ubevisst sidestilling mellom mannen og hunden. Det er med andre ord ikke bare i hans egenkommentering hvor han nedvurderer seg selv, men også gjennom beskrivelsen av sine handlinger.

Når hovedpersonen åpent tenker på sin utilstrekkelighet, kommer det frem at steriliteten er grunnen til at han ikke føler seg som en mann. Det at hunden kan få valper på tross av sine skavanker, noe veterinæren gjør ham oppmerksom på, gjør ikke saken bedre.

...den som skulle bli barnet ditt, en sønn, var en krøpling, den var ikke slik den skulle være, og du følte den reflekterte deg og ditt, dere, at den for alltid skulle minne deg om deg selv, at du ikke engang var i stand til det enkleste, forplantning, hvilket denne hunden utvilsomt var, ifølge veterinæren, og han sa det helt ut av det blå, den er kanskje døv og svak, sa han, men den er faen meg viril, og den kan godt få friske valper, sa han, og hvorfor gjorde han det, forsøker du å forstå idet du drar med deg hunden lenger inn i skogen (Harstad 2001: 52).

Fortelleren satte sin lit til at hunden skulle gi ham en mulighet til å vise hvor god han ville vært i farsrollen, og han tenker på hvordan han skulle gått frem for at disse positive ringvirkningene skulle bli en realitet: ”...og du skulle trene den opp til å bli den flinkeste, raskeste, sunneste og sterkeste labradoren av alle, og den skulle vise at du uansett ville ha vært en fin far, at du ville vært en far å være glad i” (Harstad 2001: 53). Sin identitet som mann er for fortelleren sterkt knyttet til det å bli far. Når det er konstatert at han ikke fysisk kan oppfylle denne delen av det å være mann, gjør han det som for ham fremstår som det nest beste. Han vil vise at dersom han *kunne* blitt far, ville han blitt en fantastisk far. Særlig den innskutte setningen ”at du ville vært en far å være glad i” utviser en sårhet hos fortelleren i forhold til egen situasjon. Sårheten vises i håpet om at hans handlinger både vil vise kjæresten hvor flott han kunne vært under andre omstendigheter, og på samme tid gjøre ham fortjent til litt kjærlighet i den situasjonen de nå befinner seg, som barnløse på grunn av ham.

Selv om fortelleren ikke virkelig er en far, kan det virke som om han følelsesmessig er far for hunden. På vei ut i skogen med hunden tenker han:

...og du tenker at det ikke er sønnen din du er ute for å kvitte deg med, at du ikke er en Abraham som skal vise noe som helst for Gud, du er bare skuffet, lei, du vil ikke mer nå, og det er nesten morsomt, at du er skuffet over hunden, fordi den aldri ble det den skulle (Harstad 2001: 52).

---

Denne intertekstuelle referansen til bibelhistorien understreker mannens "farsfølelse" for hunden. Var ikke farsfølelsen der, ville aldri situasjonen minnet ham om historien om Abraham og Isak. Dersom hunden bare var en hund for ham, ville ikke denne historien vært i hans tanker. Likhetene i "Og hunden skal luftes" og historien om Abraham er flere. Begge mennene trodde ikke de kunne bli fedre, men ble det. Fortelleren i "Og hunden skal luftes" fikk riktignok aldri, som Abraham, en sønn, men en hund som han selv ønsket å betrakte som sin sønn. I tillegg tar de begge med seg sine "sønner" og hvert sitt våpen, en kniv og en hammer, til et fjell og ut i skogen, i den hensikt å ta deres liv. Historiene har selvsagt også flere elementer som gjør dem ulike. Abraham handlet for å bevise sin hengivenhet overfor Gud, ved å ofre sin eneste sønn, som han hadde ventet så lenge på. I "Og hunden skal luftes" eksisterer det ikke en slik hellig drivkraft for handlingene. Hvorvidt slutten samsvarer eller skiller seg fra bibelhistorien, får leseren aldri vite. Det man vet, er at Abraham aldri ofret sin sønn Isak, men at han gikk til fjellet fullstendig med intensjonen om å gjennomføre befallingen fra Gud. Denne slutten på historien er interessant i forhold til hva som skjuler seg bak de overstrekede setningene til slutt i "Og hunden skal luftes". Slik Abraham løftet kniven for å drepe sin sønn, løfter hovedpersonen hammeren. Hvorvidt sammenlikningen med Abraham betyr at fortelleren også hører Guds stemme som sier at han ikke skal gjennomføre handlingen, er derfor en mulighet. Eller at han hører seg selv kommentere sine handlinger, slik han gjør gjennomgående i løpet av novellen, og at dette gjør at han ikke gjennomfører handlingen. Der hvor historien om Abraham ender godt, der sønnen overlever, og Abraham får bevist sin tro overfor Gud, er ikke "Og hunden skal luftes" en novelle om tro, men i stedet en tekst om manglende tro på seg selv. Troen på seg selv er svekket for fortelleren på grunn av hunden, og alt den minner ham om. Derfor kan sladdingen tilsi at han faktisk gjennomfører det Abraham aldri gjorde, og at det er så grusomt at det ikke bør vises til leseren.

Hovedpersonen tror ikke at han konstant ville tenkt på barnløsheten hvis han ikke så hunden, og ønsker at den var død for å bli kvitt problemet. Selv om det er uvisst hvorvidt mannen dreper hunden, er det meget sannsynlig at livssituasjonen vil forbli den samme. Det hjelper ikke å fjerne et symptom hvis du fortsatt er syk. Han er låst fast i det samme mønsteret, det samme livet, fanget i sin egen livssituasjon. Slik Narkissos elsket seg selv til døde, da han verken kunne slippe taket i eget selvilde eller gjøre det virkelig (Hjortsø 2005: 14), finner man i denne teksten en potensielt tilsvarende handling, bare motsatt. Fortelleren misliker de delene av seg selv som hunden er en påminnelse om så sterkt at han muligens ender med å drepe den. Han kan ikke slippe tak i eget speilbilde i hunden, og han kan aldri virkeliggjøre den som det barnet de aldri fikk. Slik Narkissos ikke makter å fri seg fra

---

speilingen i tjernet, er fortelleren i "Og hunden skal luftes" bundet fast, ikke i sitt eget speilbilde eller i det han ser, men i sin egen måte å se på. I dette tilfellet er det en motsatt narsissisme da personen knytter sine manglende erotiske drifter til eget jeg og istedenfor å dyrke og elske seg selv, ender med å nedvurdere og avsky seg selv. Ved å forakte seg selv ender hovedpersonen i "Og hunden skal luftes" også opp med å få et marginalisert blikk, ved at det ikke samsvarer med virkeligheten. Hunden som er viril, men blind, er et bilde på hovedpersonen som ikke kan få barn, men som kan se. I utgangspunktet er hunden og mannen de rake motsetninger. Problemet ligger i at mannens forakt for sin "defekte" kropp gjør at han ikke lenger *ser* virkeligheten som alle andre, lik hunden som ikke ser.

\*

Problemet med fortellerens tankevirksomhet, at livet bare eksisterer i hans eget hode, er at det medfører et forvrengt blikk på tingenes tilstand. Denne situasjon ligner situasjonen i epigrafen i kapitlet om paratekst. Etter at hunden kom inn i livet hans, endret noe seg, og han ser ikke lenger klart. Hvor klart han så seg selv – og egne problemer, før hunden kom inn i bildet, er uklart, men at hundens tilstedeværelse forverrer selvfølelsen er tydelig. Mannen ser det han vil se og er blind for andres vurdering av situasjonen. Denne novellen er den eneste teksten i korttekstsamlingen hvor blikkets motsetning til blindhet nevnes spesifikt; det å ikke ha et seende blikk. Her er det hunden som fysisk er blind, men fruktbar i motsetning til mannen som er steril, men har synet i behold. Den ene har det den andre mangler, og som ville bedret den andres livssituasjon. Fortelleren og hunden er hverandres rake motsetning, og samtidig er mannen et speilbilde av hunden. Det sentrale problemet i "Og hunden skal luftes" blir derfor barnløsheten, og da særlig mannens håndtering av sin manglende evne til å formere seg. Det er dette som gjør at han lukker seg inn i sitt eget blikk og ikke er mottakelig for andres synspunkter. Dette problemet blir det ikke bukt med i novellen, og hvorvidt hovedpersonen løser problemet med påminnelsen om barnløsheten, i hunden, er uvisst for leser ved novellens tildekkede, men allikevel åpne slutt. Hovedpersonen klarer altså ikke å meddele til kjæresten hvordan han opplever hverdagen, fordi han ikke klarer å erfare den verdenen han eksisterer i. Den manglende evnen til å erfare, kan knyttes til blindheten som eksisterer i teksten i form av hunden. Blindhet kan brukes i overført betydning, og vise til mangel på innsikt. Det er hunden som fysisk er blind, men det er mannen som er blind for inntrykk utenfra. Han klarer ikke å erfare det andre erfarer, og ser bare det han overbeviser seg selv om at er tilfelle. Dette kommer frem gjennom hans selvtiltale i teksten. Mannen sammenlikner seg selv med hunden

---

i denne selvtiltalen; noe som gjør at leseren ser at hundens blindhet egentlig er et bilde på mannens egen blindhet. Slik hunden ikke kan erfare, kan heller ikke mannen erfare.

## **”Du så meg slik”**

Som i novellen ”Og hunden skal luftes” finnes det i teksten ”Du så meg slik” også et du, men i denne teksten fungerer du’et på en annen måte. Der hvor du’et i ”Og hunden skal luftes” representerer en indre selvtiltale, representerer dette du’et en indre tiltale til et annet menneske. I tillegg til du’ene i tekstene, omhandler de begge blikk i bokstavelig forstand. Fortellerne i begge tekstene erfarer verden gjennom andres blikk, bare på ulike måter. I ”Du så meg slik” er dette noe fortelleren er klar over, men ikke klarer å endre. I motsetning til foregående tekst, hvor hovedpersonen selv ikke er klar over ignorering av eget blikk og adopteringen av en annens, og da i tillegg adopteringen av et blikk hovedpersonen antar den andre har. Her låses fortelleren av den andres blikk. Her farges ikke bare oppfatningene av den andres blikk, men det låses. ”Du så meg slik” er derfor et eksempel på en tekst hvor en opplevelse via blikket fryser tiden for en person og virker styrende på livet hans. Dette fordi øyeblikket erindres negativt av en av hans nærmeste. Handlingen tar utgangspunkt i en mor som ser sin sønn stående med buksene nede, og kjæresten sittende på huk foran han. Blikket de utveksler endrer alt for dem begge. Etter hendelsen snakker de ikke lenger sammen, og moren forteller historien med averotiserende ord i festlige lag; noe som ødelegger sønnen litt etter litt. Moren forsøker å bagatellisere det hele, og hun snakker om hendelsen slik hun *ønsker* å oppfatte det hun så, ikke slik blikket hennes fortalte sønnen at hun følte det. Tittelen ”Du så meg slik” er veldig treffende for teksten, da moren ikke bare *så* sønnen slik, men nå ikke klarer *å se* han på noen annen måte, i det minste føler ikke sønnen at hun gjør det. Motsatte følelser mellom den seende og den sette er evig fryst av et blikk fra mange år tidligere. Han spiller ikke lenger hovedrollen i sitt eget liv, han påvirkes av at hans mor har tatt del i situasjonen. Hun har hovedfokus og han spiller birollen.

Moren fremstår antakeligvis for utenforstående som den perfekte mor. Hun takler enhver situasjon. Finner hun sønnen i en ugrei posisjon, spøker hun med det fremfor å skjule det. Hun er en liberal og forståelsesfull mor. Det virker som om det er viktigere for moren at alt fremstår som greit og uproblematisk for utenforstående som betrakter deres forhold, enn at forholdet hun har til sønnen faktisk *er* i orden. Hvordan *hun* ser på sitt forhold til sønnen, stilles i skyggen av hvordan hun *ønsker* at *andre* skal se på henne og sønnen. Det som er trist, er at dette kanskje er ett av få samtaleemner hvor moren kan dra sønnen inn i samtalen i



---

selskaper, da deres forhold, slik det en gang var, opphørte etter hendelsen. Slik sett er moren fanget mellom å fortelle en lite flatterende historie, som hun vet er grunnen til sitt dårlige forhold til sin sønn, eller ikke å prate med ham i det hele tatt. At moren forteller historien overhodet, fremstår for meg som et forsøk på en unnskyldning, på å fortelle ham at det virkelig *er* greit, men at hun ikke vet andre måter å formidle det på – da det er for ubehagelig å snakke om for henne. Siden de ikke snakket ut der og da, har hendelsen blitt betegnende for sønnens selvfølelse og meget ubehagelig for han å snakke om.

I denne teksten er ikke blikket et nøytralt observasjonsinstrument, og det, som i ”Og hunden skal luftes”, bestemmer tekstens grunnsituasjon (Skjerdingsstad 2005: 159). Dette fordi motsetningen mellom betrakteren og den betraktedes blick er utgangspunktet for tekstens hendelser: ”DU SÅ MEG SLIK, og jeg har alltid angret på det, mor, ønsket at du ikke hadde kommet da, eller at det på et eller annet vis kunne la seg radere fra minnet ditt” (Harstad 2001:11). Sønnen adopterer morens blick. Dette skjønner man ved at han angrer og føler skyld da han er grunnen til at de aldri vil oppleve den samme naive gleden sammen igjen. Dermed er han evig redusert til en 16 år gammel gutt stående med buksene nede, ved et bussskur i møte med sin egen mor. De vet begge at han skal tre inn i de voksnes rekke på alle måter, men ingen av dem ønsker at moren bokstavelig talt skal være tilskuer når dette skjer. Han så hennes blick og smeltet sin erfaring sammen med hennes da de aldri pratet ut. De tar aldri den pinlige samtalen om hendelsen. Hans blick marginaliseres i forhold til hennes, og hun får et ufrivillig voyeuristisk blick. Hun reduseres til en kikker, en betrakter av sitt barns liv. Hun stiller seg selv på sidelinjen, og i stedet for å ta del i hans liv, iakttar hun det.

...du så oss og det var ikke din feil for du var så trist i blikket og jeg stod med buksene på knærne og ble voksen for deg der, eller jeg bare dro fra deg da, og noe gikk i stykker, slik det fortsatt gjør nå, når du så mange år etter tar det opp igjen, på familiefester, julaften, for deg er det hele redusert til en historie. Men jeg står der fremdeles, ved siden av det gamle bussskuret. Jeg føler ingenting, jeg bare venter til hun er ferdig, til du har gått, jeg bare venter (Harstad 2001: 12).

De er evig fanget i en for dem begge uholdbar situasjon kun basert på noen sekunders blickveksling. Denne erfaringen farger alle de andre positive mor-sønn opplevelsene i livene deres. Det virker som om de begge visste at han var voksen, og med alt hva det innebar, men så lenge kroppen ikke på noe nivå hadde erfart endringen fra gutt til mann, var dette bare teorier tankene konstruerte, og illusjonen om ”mors lille gutt” kunne opprettholdes. Uærligheten medfører at de nå bærer masker overfor hverandre og gir hverandre falske blick. Tidligere var nok også maskene til stede, for dersom de hadde hatt et oppriktig åpent forhold, ville ikke en slik hendelse blitt fullstendig oversett. Det faktum at moren ser ham, og etter

---

dette overser ham ved at hun ikke lenger er den moren hun var, ødelegger ham og endrer hans eget syn på seg selv. ”Men jeg står der fremdeles, ved siden av det gamle busskuret. Jeg føler ingenting, jeg bare venter, til hun er ferdig, til du har gått, jeg bare venter” (Harstad 2001: 12). Moren har redusert sønnen til én erfaring, og denne erfaringen er dessuten hennes egen. Den tidligere gleden over morens omsorg, ønsket om at dette opprettholdes og sønnens sorg over tapet av omsorg kommer godt frem i følgende utsnitt av teksten: ”...mens vi to mannfolkene tenker for oss selv at *der* er en som tar vare på oss, men det har ikke blitt slik, for du har sett meg, du så meg og det sluttet der, jeg spurte deg aldri om kakao mer, og du laget det aldri heller, vi snakket ikke om henne, vi snakket ikke så mye i det hele tatt etter det” (Harstad 2001: 12). Sønnen føler ikke at moren tar vare på ham som tidligere etter hendelsen, de blir fremmede for hverandre. Denne følelsen får leseren fra første setning hvor ordet ”mor” er innskutt mellom to setninger med to komma. Det er ønskelig med en pause både foran og bak mor som for å vise avstanden som har oppstått mellom mor og sønn fysisk via ordets plassering. ”DU SÅ MEG SLIK, og jeg har siden alltid angret på det, mor,” Dette er også den eneste gangen ordet mor nevnes i teksten.

Denne teksten inneholder en barn/voksen-problematikk som jeg vil komme tilbake til i tekstene ”I et levende fotografi” og ”Lekene”. Karakteren i denne teksten ønsker morens omsorg, og lider under tapet av det barnlige forholdet til henne; noe som skaper en slags frykt for voksenlivet.

## **Den andres blikk – å bli et objekt**

Første antakelse, i begynnelsen av teksten, er at tekstens du refererer direkte til jeg-fortellerens mor. Etter endt lesning fremstår derimot dette du’et som en sammenblanding av jeg-fortellerens mor og jeg-fortelleren selv i det indre. Det er som om han i det indre henvender seg til moren i en fiktiv samtale han ønsket å ha, men aldri hadde. Men så ender han opp med å snakke med seg selv, fordi hans eget blikk har smeltet sammen med morens. Deres blikk forenes ved at han ser på seg selv slik han tror moren ser på han. At deres blikk vil gå fra å være to ulike til ett likt, kan kanskje følgende setning gi oss et frampek om: ”...og hvorfor gjør du det, hvorfor snur du deg da og ser, for det kom ingen lyd fra oss” (Harstad 2001: 11). At moren snur seg mot sønnen uten grunn, synes å vise leseren hva som vil komme. Hun dras mot hans blikk, slik han senere trekkes inn i hennes.

---

Teksten er lagt opp slik at ordene ”du så meg slik” fremtrer som den utløsende tanken for den indre monologen. Etter disse er komma eneste tegnsetting; noe som virker som Harstads måte å få frem at hovedpersonen er inne i en sammenhengende tankestrøm, hvor den ene tanken avløser den andre uten pauser. Dette likner oppsettet i novellen ”Og hunden skal luftes”, hvor teksten er en eneste lang oppramsing av tanker i hovedpersonens indre. Også i ”Du så meg slik” har teksten et brudd med dette mønsteret. Etter: ”...for deg er det hele redusert til en historie” (Harstad 2001: 12) settes det punktum og så kommer linjene: ”Men jeg står der fremdeles, ved siden av det gamle busskuret. Jeg føler ingenting, jeg bare venter, til hun er ferdig, til du har gått, jeg bare venter” (Harstad 2001: 12). Disse avsluttende linjene er et eksempel som får frem at du’et i teksten fremstår som to personer i ett, både mor og sønn. Når hun er til stede er han redusert til hennes oppfatning av ham, til et objekt for hennes beskuelse. Når han underkastes morens objektiviserende blikk, blir han en blind gutt, ved at han dermed er ute av stand til å *se tilbake* og se seg selv som før hendelsen. Han frarøves sin opprinnelige ”uskyld” eller subjektposisjon. Hvorvidt han hadde en klar subjektposisjonen før hendelsen, er uklart, men hans muligheter til å finne tilbake til, eller endelig få et selvstendig syn på seg selv, påvirkes og låses av situasjonen han og moren befinner seg i.

Den franske filosofen Jean-Paul Sartres teori om skam henger nøye sammen med hans teori om blikket. Han skriver: ”Den andres blikk rammer meg gjennom verden og er ikke bare omforming av meg selv, men fullstendig forvandling av verden. Jeg er betraktet i en betraktet verden” (Sartre 1994: 123). Vårt forhold under den andres blikk kan i følge Jean-Paul Sartre anta tre former: Frykt, skam og forfengelighet. Den formen som er relevant i forhold til denne teksten, er skamfølelsen.

Skam er: i sin første struktur skam overfor noen. Jeg har nettopp gjort en klosset eller vulgær bevegelse: Denne bevegelsen kleber til meg, jeg verken dømmer eller klandrer den, jeg lever den simpelthen, jeg virkeliggjør den på for seg’ets måte. Men brått løfter jeg hodet: Noen var tilstedet og så meg. Jeg virkeliggjør straks hele vulgariteten ved min bevegelse, og jeg skammer meg [...] Imidlertid er den andre den uunnværlige formidler mellom meg og meg selv: Jeg skammer meg over meg selv *slik jeg fremtrer* for den andre (Sartre 1994: 100-101)

Skammen under den andres blikk kan belyses med eksempel om en mann som kikker på noen andre gjennom et vindu. Han blir deretter overrasket av noen bak ham og føler skam ved å bli avslørt. Fra å være den som behersket andre med sitt blikk, er kikkeren blitt den underlegne, den som beherskes av en annens blikk. Skammen er altså den tilstand når vi beherskes av den andres blikk, opplever oss som gjenstand, objekt, i den andres verden. Dette passer i forhold til fortelleren i ”Du så meg slik”. Han ser ikke det faktum at han mottar oralsex fra kjæresten

---

bak et busskur som skammelig, det er ikke handlingen *i seg selv*, men det at *noen så ham*, som tillegger handlingen denne betydningen. Handlingen ble vulgær i det øyeblikket morens øyne falt på ham. Han skammer seg ikke over seg selv, men han skammer seg over at moren så ham slik. Han skammer seg *over seg selv overfor den andre* (Sartre 1994: 102). Tradisjonelt sett har mannen inntatt subjektposisjonen, og kvinnen har blitt redusert til et objekt. Kvinnen har opp i gjennom tidene kjempet en kamp for å bli subjekt. Kikkerrollen har hovedsakelig også vært forebeholdt menn, og det er tradisjonelt sett kvinnen som har blitt betraktet. I denne teksten er rollene snudd på hodet, og i tillegg inntar ikke kikkeren frivillig en slik rolle. Samtidig kjemper ikke det mannlige objektet mot det kvinnelige subjektet. Han inntar en passiv rolle i møte med sitt motstykke. Fortelleren kjemper ikke for å gjenoppta sin posisjon som subjekt i forhold til moren, han venter i stedet på at hun skal gjeninnsette hans posisjon som subjekt; noe som aldri skjer.

Det å bli oppdaget og iaktatt av andre har blitt knyttet til Sartres begrep om jeg-et og den Andre. I det øyeblikket man er bevisst andres blikk, blir man bevisst seg selv og sin handling. Oppdagelsen oppleves som noe skamfullt og man gjør seg selv til et objekt for den Andre. Det er jeg-et selv som tillegger den Andre denne bedømmelsen av en selv.

Jeg-fortellerens erfaring med den andres blikk, morens, representerer et vendepunkt som medfører et ikke-liv for ham. Dette vendepunktet kan ses i forhold til epigrafen, hvor det også eksistere øyeblikk som bringer med seg følelsen av å være uvirkelig, å ikke lenger egentlig leve. I denne teksten er også den manglende evnen til å erfare sentralt, men her er det et annet aspekt ved det. Dette fordi det ikke er gjennom å være fanget i eget eller andres antatte blikk han ikke klarer å erfare, men fordi han er *låst* i en annens blikk; noe som medfører erfaringens krise, fordi det fører til at han ikke kommer videre i livet.

## **”Det er ok nå”**

Slik jeg-fortelleren i ”Du så meg slik ” blir redusert til et objekt i sin mors øyne, reduseres jeg-fortelleren i ”Det er ok nå” til å leve inautentisk fordi han ser verden gjennom noe annet, men her er det filmen som spiller den rollen. Hans kikkertrang medfører at han lever gjennom andres blikk; noe som er grunnen til at han ignorerer eget subjekt, og dermed ikke lever autentisk. På en måte kan man si at fortelleren lever i en ekstrem subjektposisjon, fordi han gjør andre til objekter ved å skyte dem. Subjektet han lever gjennom, er ikke ham selv, men et

---

fiktivt subjekt. Det er hans identifisering med et voldelig medieblikk som skaper den ekstreme subjektposisjonen, som medfører at hans eget subjekt undertrykkes.

Teksten ”Det er ok nå” representerer nettopp hvordan det å se gjennom andres øyne kan være en flukt fra egen hverdag, og hvordan innlevelse i et annet subjekt, det å være en annen enn den man til vanlig er, fungerer som substitutt for eget manglende subjekt.

Den franske filosofen Jean-Paul Sartre skriver i sin bok *Væren og Intet (L'être et le néant* 1943) blant annet om det å leve autentiske eller inautentiske liv. I følge Sartre lever man autentisk dersom man makter å ”ta livet i sin helhet”, det vil si meningsløsheten, inn over seg. Hvis man derimot ”flykter” fra livet og seg selv og lever på livsløgnen, så lever man i det han kaller ”vond tro”.

Hvis mennesket var det det *er*, ville ikke dårlig tro være mulig. Oppriktigheten ville ikke da bare være et ideal, men selve menneskets væren. Men mennesket er ikke det det er, derfor er den dårlige tro mulig. Den er en negasjon som ikke er vendt mot det ytre, men mot bevisstheten selv. Og fordi det er bevisstheten som benekter bevisstheten, kan det være tale om selvbedrag – om et bevisst selvbedrag (Sartre 1993: 32).

”Vond tro” eller *mauvaise foi* er kort sagt en form for selvbedrag, en uopriktighet mot seg selv. Den som er i ”vond tro” derimot, er ikke rettet mot objekter, men mot seg sjøl. ”Vond tro” er et indre anliggende for bevisstheten. Livsløgneren er et uttrykk kjent blant annet fra Ibsens *Vildanden* (1884). Skjønt det er egentlig et selvmotsigende uttrykk. Vet man at man lyver, vet man jo også sannheten. Men i ”vond tro” er den som lyver og den som blir løyet for den samme. Man foretar et valg om å skjule sannheten for seg (<http://org.ntnu.no/diskurs/fi103.html>). Fortelleren i ”Det er ok nå” synes nettopp å leve i et slikt selvbedrag. Det handler her om å ikke være i seg selv, men å være i andre for å føle at man er noe.

Teksten handler om en ung gutt som er meget opptatt av mordet på John F. Kennedy og ender med å ”gjenskape” situasjonen med sitt eget blikk, et kamera, et fjernsyn og en videokassett. Hovedpersonen plasserer fjernsynet sitt i vinduet, for at blikket kun skal fokusere på skjermen og filmen. Dette understrekes av følgende setning: ”.. og jeg har plassert et fjernsyn i vinduet som sperrer utsikten” (Harstad 2001: 13). Han er morderen, fjernsynet med filmen av Kennedy er virkeligheten utenfor morderens vindu. Når han er morderen, sperrer fjernsynet alle inntrykk utenfra, fra fortellerens egentlige verden og virkeligheten. Slik kan han leve seg inn i, se og være hva morderen ser og gjør. Dermed smeltes hans blikk sammen med et blikk sett av en annen, slik at han *er* øynene til Lee Harvey Oswald, eller i det minste så nærme man kan komme. Han smelter sitt eget blikk sammen med blikket til to

---

andre. Han ser det fotografen så, men forestiller seg at han ser gjennom en morders blikk, og at han ved å se det Lee Harvey Oswald så, kan *bli* han. Hans blikk er derfor ikke lenger hans eget; noe som igjen fører til at hans handlinger heller ikke er hans egne, men en kopi av en annens. Her lever hovedpersonen virkelig gjennom en annens øyne. Understrekingen av *lever* er essensielt her.

Rytmen og setningsoppbygningen er forskjellig i de partiene av teksten hvor fortelleren trer inn i rollen som John F. Kennedys morder og der hvor han er seg selv, en ung gutt i svart rocke-T-skjorte.

**Som den som skyter:**

...jeg har tatt frem riflen min, legger an, jeg har Kennedys hode i sikte, jeg har øvd, jeg har hatt filmen i seks dager, jeg er den beste, bilen fortsetter oppover Elm Street, dette er ditt mareritt, JFK, og for deg er jeg Freddy Krüger, jeg er tilbake i søvne, du er allerede drept, men jeg kan myrde deg igjen og igjen (Harstad 2001: 13)

**Som seg selv:**

...plasserer riflen i klesskapet, på med shorts og T-skjorte fra Roskilde-95 og så ut, ned og ut på gaten, plystrende ruslende forbi restene av fjernsynsapparatet spredt utover fortauet, et tilgjort overraskende blikk på den ødelagte elektronikken, et passende høflig heisann til min mor på vei fra butikken idet jeg går inn på bussen som skal ta meg ned til byen og den lokale kinoen (Harstad 2001: 14).

Ulikhetene i disse passasjene er påfallende. Både språket og hvordan personen fremstår er forskjellig. Oppdelingen av setningene i det første avsnittet er korte og intensive innfall, utbrudd i karakterens hode, eller fra karakterens munn. Avsnittet hvor fortelleren er "seg selv" er lengre, roligere, og han virker mer avbalansert. Her plystrer han ruslende av gårde, mens han i det første avsnittet fremtrer som konsentrert og stresset. Det ene representerer adrenalin og action, og det andre er den rake motsetningen. Når han er seg selv, gir han "restene" av utførelsen av drømmen sin, fjernsynet på bakken, et "tilgjort overraskende blikk". Dette tilgjorte overraskende blikket kan knyttes til hovedpersonens inautentiske levemåte og derav videre til hans selvbedrag, eller den holdningen Jean-Paul Sartre kaller "vond tro". Hovedpersonen i denne teksten røper sin "vonde tro" når han overraskende betrakter tv'en på fortauet, selv om han selv vet hvorfor og hvordan den kom dit. Slik fornekte han sin egen frihet og unnslipper ansvaret for sitt eget liv. Han opprettholder sin inautentiske levemåte ved å omfavne selvbedraget i møte med tv'en, som representerer hans andre liv.

Et annet påfallende trekk ved disse to utdragene er at "jeg" gjentas mange ganger. Det besverges nesten i utdraget der fortelleren ikke er seg selv, mens det nesten utelates når han faktisk er seg selv. Dette kan bety at fortelleren virkelig ønsker å leve slik som personen i det første avsnittet lever. Han vet innerst inne at dette ikke er han som utfører handlingene,

---

jamfør selvbedraget, i det minste ikke i den settingen han ønsker. Det er ikke det samme å være seg selv og skyte en tv, som å *være* den som skjøt John F. Kennedy. Det kan dermed virke som om han bruker gjentakelsen av ”jeg” for å overbevise seg selv om at han er den andre, for slik å virkelig leve seg inn i den andres handling.

Noe å merke seg i det første avsnittet er: ”og jeg er tilbake i søvne”. Denne setningen gjør at de delene av teksten som omhandler gjenskapingen av drapet på Kennedy, fremstår som noe han har drømt mye om tidligere. I det andre avsnittet står det: ”...og så ut, ned og ut på gaten” (Harstad 2001: 14). Etter å ha gjemt riflen, som siste del av drømmen, kan fortelleren igjen gå ned og ut i sin egen virkelighet. Kontrasten i fremtreden mellom de ulike blikkene og kommentaren om at han er tilbake i søvne, gjør at teksten problematiserer drøm, virkelighet og dagdrømming, og hvem og hvordan man er i disse. Denne hendelsen har tidligere vært en drøm, og så gjenskaper fortelleren drømmen. Men drømmen er en del av virkeligheten, en del av den virkeligheten som kan bekreftes sekund for sekund da hendelsene er fanget på film. Problemet er at den ikke er en del av hans virkelighet. Derfor må han plassere fjernsynet slik han gjør når han lever ut drømmen. At fjernsynet ødelegges, kan være et bilde på at fortelleren heretter ikke vil se verden gjennom andres blikk. Kanskje er det nettopp dette tekstens tittel viser til. Det er ok nå fordi han forlater den andres blikk og returnerer til sitt eget. På den annen side kan tittelen vise til at alt er ok for fortelleren fordi han lever ut et visuelt inntrykk via en annens øyne, fordi det er da han virkelig *lever*. At dette er noe han vil fortsette med, virker sannsynlig, da han ved tekstens slutt rusler ned til kinoen, som for å tre inn i en ny film og et nytt blikk, i stedet for å leve gjennom sitt eget. Å gjenskape hendelser fra filmens verden blir dermed et substitutt for livet han ikke lever. Han adopterer et voldelig medieblikk, og identifiserer seg slik med en morder. Man kan spørre seg hvorfor han gjør dette? Muligens er svaret at en morder er en som handler, mens han på sin side kun er en som betrakter. Det ironiske i teksten blir da at den ene gangen leseren får se fortelleren handle, er det ikke en ”ekte” handling, men herming av en annens handling. Han lever ikke livet sitt i virkeligheten. Det er i tv-skjermen hans virkelighet eksisterer, og den egentlige virkeligheten er en parentes mellom stundene hvor han *lever*, som er når han ser noe gjennom filmen.

Hovedpersonen i denne teksten er altså ikke til stedet i eget liv; noe som fører til behov for sterke opplevelser. Walter Benjamin skriver om dette i en uttalelse om Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913) i sitt essay ”Til bildet av Proust” i *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (1937):

---

Han er jo helt gjennomsyret av sannheten om at vi alle mangler tid til å leve de virkelige dramaene i den tilværelsen som er bestemt for oss. Det får oss til å eldes. Ikke noe annet. Rynkene og foldene i ansiktet bokfører de store lidelsene, lastene, erkjennelsene som besøkte oss – men vi, herskapet, var ikke hjemme” (Benjamin 1991: 131).

Det handler altså om hvordan vi ikke er hjemme når de store hendelsene i livet banker på vår dør. Mennesket klarer ikke å erfare det som skjer rundt seg. Fortelleren i ”Det er ok nå” klarer ikke å erfare det livet han selv lever, så for i det hele tatt å leve, konstruerer han situasjoner som det vanskelig lar seg gjøre å være likegyldig til. Manglende evne til selverfaring medfører her adopsjon av andres. Hvorvidt han føler at han lever og/eller erfarer gjennom dette selvbedraget kommer ikke frem i teksten, men man skulle tro det er lite sannsynlig. For det er jo ikke bedre å leve gjennom et skapt fiktivt liv, enn å forsøke å gjøre noe med det man faktisk har og lever. Dersom han gjemmer seg bort og lever gjennom andres liv, vil han ikke være åpen for og se de mulighetene han selv har og vil få i livet.

### **”Du vet ingenting om deg selv”**

”Du vet ingenting om deg selv” har slik som ”Det er ok nå” en jeg-forteller som lever livet sitt gjennom andre mennesker og deres blikk, som et substitutt for manglende subjekt. Men der fortelleren i ”Det er ok nå” finner ett blikk å leve seg inn i av gangen, knyttes fortelleren i ”Du vet ingenting om deg selv” til de fleste av de vanskeligstilte skjebnene fra krigsområder han eksponeres for via fjernsyn og bøker. Han lever seg så inn i grusomhetene og identifiserer seg så sterkt med de som lider, at hans eget liv opphører.

At inntrykkene fra tv er et substitutt for et liv fortelleren ikke lever, understrekes av hvordan teksten er lagt opp. Den delen som virkeligheten representerer, er tre setninger av nesten to sider. Han kommer to ganger med et svar som første gang består av ett enkelt ord, og annen gang fire ord i forhold til noe som omhandler hans posisjon i den virkeligheten som omgir han. Det er som om inntrykkene fra fjernsynet påvirker hvordan han erfarer, eller ikke erfarer i nåtiden.

”Du vet ingenting om deg selv” begynner med en anklage fra en kvinne, som antakeligvis er hovedpersonens kjæreste: ”DU VET INGENTING OM DEG SELV, sier hun roper hun brøler hun skriker hun, nei sier jeg, men jeg vet alt om Vietnam og Tetoffensiven og My Lai og Mekong” (Harstad 2001: 26). Dette utsnittet forteller mye om kjærestens forhold til fortelleren. Beskrivelsen av hennes utbrudd viser en fortvilet og frustrert kjæreste, og leseren kan føle at intensiteten og lydnivået øker ettersom ordene repeteres og blir mer



---

kraftfulle. Hun sier ikke bare ordene: ”du vet ingenting om deg selv”, hun roper, brøler og skriker dem til ham. Han på sin side svarer rolig at hun har rett. Svaret hans bryter med hennes oppglødde sinne. Han befinner seg på hennes første irritasjonsnivå; noe som kan forklare hennes utbrudd. Selv når hun skriker til ham, blir han ikke følelsesmessig involvert, men svarer rolig og avbalansert med en digresjon til det han faktisk vet noe om.

Teksten begynner og slutter på samme vis; noe som indikerer at fortellerens innlevelse i fjernsynet er en ond sirkel hvor hans eget liv er satt på pause, og substituttet er å leve gjennom alle andres liv. At teksten slutter slik den begynner, kan også antyde at det for fortelleren ikke er en vei ut av denne måten å leve på, hvis ikke han våger å løfte blikket vekk fra skjermen.

Det er også kun i de første og de to siste setningene at fortelleren er i kontakt med virkeligheten og kjæresten. Mellom disse setningene forlater teksten kjæresten frem til slutten hvor hun gjentar den samme setningen, men denne gangen rolig. Hvorvidt partiet i mellom kommer kjæresten for øret, at mannen sier det høyt, eller om det bare er leseren som tar del i hans tanker og at han forblir taus, er usikkert. Men partiet mellom disse setningene er ren oppramsing av diverse hendelser fra krigsområder i moderne tid, og det kan virke som om han gjenforteller disse i eget hode. Denne påstanden understrekes av tegnsettingen. Fra og med tidspunktet da kjærestens anklage ytres til fortellerens svar og videre til oppramsingen av hva han derimot vet, brukes kun komma. Dette er et grep forfatteren tidligere har benyttet for å vise indre tankestrøm. Dette får det til å virke som om påstanden setter i gang tankestrømmen, og at det er en direkte forbindelse mellom hennes uttalelse og hans indre monolog. Han lukker seg inn i egne tanker når han konfronteres med noe fra egen virkelighet. Denne monologen preges av et språk som hurtig kaster leseren fra setning til setning, hvor den ene makabre hendelsen avløser den andre, noe som gir teksten et brutalt preg. Hans oppramsing av hendelsene avslører tidvis et kritisk blikk i forhold til det hans ser: Et sted tenker han: ”...og voldtekt av kvinner til sæden spruter og skjuler syndene i hvert fall for tv-kameraene som stod erigerte og ventet på bedre bilder enn gårsdagens rull” (Harstad 2001: 26). Her sammenligner han kameraet med en erigert penis, direkte etter han nevner voldtekt av kvinner; noe som antyder at han mener de bildene han lever seg så inn i er ”voldtekt” av de dårligere stilte. Fotografene tar et valg, i stedet for å hjelpe, fotograferer de. Det er ikke mulig å gjøre begge deler samtidig. Det er interessant at han kan ha et kritisk blikk på hendelsene han lever seg inn i, men ikke klarer å løfte blikket og virkelig betrakte seg selv med dette kritiske blikket, for slik å se tragedien som utspiller seg i egen hverdag. Da ville han se at han neglisjerer eget liv og de menneskene han er glad i ved å føle så mye for mennesker og hendelser som er så langt fra ham både geografisk og situasjonsmessig. Han blir fremmedgjort for egen hverdagen

---

gjennom innlevelse i hverdagens motsetning. Han svarer: ”Du vet ingenting om deg selv, sier hun. Nei, jeg våget ikke, sier jeg (Harstad 2001: 27). Dette kan indikere at fortelleren har sett så mye forferdelig gjennom tv at han ikke tør å leve eget liv i frykt for at noe i nærheten av den grusomheten fysisk skal skje med ham, når han vet at han påvirkes så mye kun av å være en betrakter. Det kan også vise til at hans blick er så smeltet sammen med det som vises på tv, slik at han føler seg medskyldig i grusomhetene han betrakter. Denne posisjonen kan sammenlignes med hva Sontag skriver om det å fotografere i *Om fotografi* (2004):

Det er imidlertid noe drepene i det å ta et bilde. Å fotografere folk er å begå et overgrep mot dem, man ser dem som de aldri ser seg selv, man får kunnskap om dem som de aldri kan ha om seg selv; det gjør folk til objekter som man kan eie rent symbolsk. Akkurat som fotoapparatet er en sublimering av skytevåpenet, er det å fotografere noen et sublimert mord – et mykt mord som passer for en skremt tidsalder [...] Med tiden vil kanskje folk lære å kanalisere mer av sitt sinne gjennom et kamera og mindre gjennom et skytevåpen, mot prisen av et samfunn som stadig blir mer kvalt av bilder (Sontag 2004: 25-26).

Fortelleren fremstår for seg selv som en del av den volden han ser, og inntar posisjonen som voldelig kikker. Han føler muligens at hans betrakterposisjon medfører at han må ta på seg en del av skylden for grusomhetene. På den annen side kan man også si at han, slik Sontag skriver, kveles av den mengden krigsbilder han eksponeres for.

Denne karakteren viser to sider som påvirker hans livssituasjon: fravær i eget liv, og et nærvær i andres liv. Så kan leseren spørre seg om dette kan kalles en ”falsk” innlevelse, da han lever seg inn i en grusom virkelighet han umulig kan føle på kroppen slik at det lammer ham, fra sin trygge posisjon i sofaen i Norge. Han forholder seg passiv, og dette er noe han har valgt selv. Han prøver ikke å endre eller ta del i de grusomhetene han betrakter. Han ramser opp tragiske hendelser fra ulike kriger, uten å reflektere eller gå dypere inn i disse, selv om han til tider kan fremstå som kritisk. På den annen side lar han de tilsynelatende lamme ham. Men hvor lammende kan møte med disse bildene og historiene være når han mest sannsynlig ikke har opplevd noe liknende selv. Dilemmaet er: oss selv mot de andre. Man må finne balansen i forhold til nærvær i eget liv og nærvær i andres, eller fravær i eget liv mot fravær i andres. Løsningen er ikke å glemme de andres lidelse og kun konsentrere seg om en selv, men heller ikke det motsatte, å bare fokusere på de andre og ikke se seg selv opp i det hele.

Vietnamkrigen var den første krigen som i ordets moderne betydning ble dekket av mediene. Bilder fra krigens hendelser ble formidlet med kameraer i felten som viste utvikling fra dag til dag. Medienes posisjon er essensielt i forhold til denne teksten, og mediene er viktig i forhold til menneskets muligheter til innlevelse i andres liv og lidelse. Krig er et tema

---

som går igjen i Harstads forfatterskap, da gjerne Vietnamkrigen og krigen på Balkan. Han er opptatt av hvordan man i Norden opplever krig på avstand. Han er opptatt av krig som kulturell erfaring. Er denne teksten et bilde på dette distanserte forholdet til krig? Man får den inn i stua daglig, og har sett utallige filmer basert på ulike kriger fra hele verden. Krig kommer til massene filtrert gjennom kultur eller gjennom media (Bøygen 2/2005). Kanskje er denne mannens totale innlevelse i krigserfaringer og neglisjering av egne opplevelser et bilde på forfatterens generasjons distanserte forhold til krig, hvor distansen illustreres gjennom en ekstrem innlevelse?

Denne teksten vil også behandles i kapitlet om fotografiet, da en av grunnene til at denne fortelleren lever gjennom bildene av andres liv, er detaljene han ser i de som treffer ham, og gjør opplevelsen av fotografiene tilnærmet en personlig opplevelse.

\*

Harstad retter i disse tekstene oppmerksomheten mot en form for ikke-liv, en følelse av å ikke leve, kombinert med at man på fjernsynet ser de sterkeste scener som andre opplever; noe som forsterker disse følelsene. Dette kan knyttes opp mot epigrafen, hvor personen ender med å være uvirkelig. Fornemmelsen av uvirkelighet kan ses i forhold til den manglende evnen til å leve seg inn i egen virkelighet, og i stedet leve gjennom andre. Dette viser seg gjennom å være fanget i eget blikk eller ved å låses i andre menneskers, enten fra virkeligheten eller via fjernsynet. Man lever gjennom en annens virkelighet, eller gjennom en kopi og en fiktiv virkelighet. Dermed er kikkeren eller kikkermentaliteten i ”Det er ok nå” og ”Du vet ingenting om deg selv”, viktig for forståelsen av disse tekstene. Her er det ikke lenger kiking i den forstand at det står en ung gutt bak en gardin på loftet og betrakter nabokona som ligger lettkledd og soler seg. Nå er man over i en mer moderne kikkermentalitet hvor man ”kikker” inn i andres private elendighet gjennom fjernsynet, hvor man nesten daglig betrakter krig og elendighet fra sine egne skjulte komfortable sofaer. Man kikker på andre mennesker i deres verste og mest sårbare stunder, eller i deres lykkeligste stunder, og det kan forsvares, nettopp fordi det er på fjernsynet. Det er alltid en bak kameraet, alltid en som velger å se akkurat det man senere betrakter, og hva som skal fremheves. Som betraktere, og her lesere, blir man dermed ”andreleddskikkere”. I teksten ”Du vet ingenting om det selv” er fortellerens eget blikk totalt utslettet av alle de visuelle inntrykkene han opplever gjennom tv-skjermen. Å leve seg inn i livene til menneskene på skjermen, blir et substitutt for det livet han selv ikke klarer

---

å leve. Her blir resultatet av å få verdenssituasjonen inn i stua, at han ikke klarer å se sin egen virkelighet. Teksten slutter med at hovedpersonen erkjenner at han ikke våget å vite noe om seg selv. Hva som ligger i dette, gir ikke teksten leseren et konkret svar på. Det står åpent ved teksten slutt. Dette viser muligens det samfunnskritiske ved teksten, at fortelleren ser seg selv som en del av voldtekten gjennom kameraet. Dette kan også være en kritikk av det faktum at det kringkastes og betraktes lidelse verden over, fremfor at man gjør noe med den. Susan Sontag, som i sitt forfatterskap har vært opptatt av fotografiet, skriver i boken *Om fotografi* (1973) at den som tar et bilde, er opptatt med nettopp dette; noe som gjør at man ikke stopper det som skjer. Et fotografi av en voldtekt er motstykket til det å stoppe en voldtekt. Man stopper opp og konstaterer grusomheten fremfor å stanse den. Er det kanskje dette hovedpersonene ikke klarer, å våge å kjenne seg selv, fordi han nettopp er like skyldig som fotografen i en slik situasjon. Teksten spiller på tvetydighet i forhold til hvorfor fortelleren ikke erfarer eget liv. Er det fordi han lever seg inn og føler skyld i forhold til lidelsen han betrakter, eller er det en ”falsk” innlevelse fordi han konsumerer lidelsen godt tilbaketil i sofaen?

I ”Det er ok nå” representerer innlevelsen i noe annet enn virkeligheten tiden da fortelleren virkelig føler at han lever. Innlevelsen i andres blikk, samtidig som at de ikke ser seg selv, gjør at både ”Det er ok nå” og ”Du vet ingenting om deg selv” handler om substitutter for liv som ikke leves, og substituttene er fjernsynet og filmen.

Både ”Det er ok nå”, og ”Du vet ingenting om deg selv” viser på ulike måter den tvetydigheten som gjennomsyrrer boken. I ”Det er ok nå” balanserer teksten på uvitenheten om hvorvidt hovedpersonen er ok når han er i illusjonens verden, eller når han er i den virkelige verden. ”Du vet ingenting om deg selv” innehar en tvetydig spenning også på en annen måte. Lever hovedpersonen seg virkelig inn i andres lidelse, eller er det en falsk innlevelse, slik at man kan se på denne teksten som en samfunnskritisk tekst, om hvordan mennesket konsumerer andres lidelse via fjernsynet, godt tilbaketil i sofaen.

### **”Det var om høsten det kom” og ”Pingvinene må bare kikke”**

Den manglende evnen til å erfare, som karakterene i ”Det er ok nå” og ”Du vet ingenting om deg selv” begge er offer for, videreføres og kommer tydelig til uttrykk i teksten ”Det var om høsten det kom”. Denne teksten innehar som de to foregående en merkelig tvetydighet. Gutten føler redsel, men samtidig er det bare en imitasjon, en kopi og ikke virkelig. Forskjellen

---

mellom de to ovenfornevnte tekstene og denne, er at gutten ikke bare erfarer gjennom blikket, men at han også føler erfaringen på kroppen.

Teksten handler om en gutt som etter en sommerferie med sin bestefar til Normandie ikke klarer å føle empati med de falne soldatene og igjen sin bestefar. På stranda i Normandie har bestefaren: ”pekt, gestikulert, virkeliggjort sine opplevelser på landgangsfartøyet i dette helvete, 6. juni 1944” (Harstad 2001: 61), for barnebarnet, men gutten klarer ikke å leve seg inn i de tragiske hendelsene. Jeg-fortelleren føler ikke den sorgen bestefaren føler, når de står på stranda i Normandie. Han har bare hørt fortellingene, sett bildene og sett filmene og klarer ikke å la deres skjebne gå innover seg: ”... og heller ikke da klarte jeg å føle noen sorg [...] Det gikk bare ikke inn, de ble stående som pappfigurer som gjorde dårlige valg, som døde, omtrent som om det var frivillig det de hadde foretatt seg, og ikke bare tilfeldig (Harstad 2001: 61). Denne fortelleren lever seg ikke inn i bildene slik mannen fra ”Du vet ingenting om deg selv” gjør. De er rake motsetninger, selv om de begge identifiserer seg med dem som lider. Den ene ser bildene og lever seg så inn i smerten han ser, at han ikke klarer å leve i nuet. Den andre har til å begynne med et så distansert blick på alt rundt seg, at han ikke klarer å involvere eller engasjere seg i det han ser. Det ene subjektet forsvinner gjennom total innlevelse i andre, og det andre forsvinner gjennom total mangel på innlevelse i noe som helst. Fortelleren i denne teksten ønsker til slutt, i motsetning til fortelleren i ”Du vet ingenting om deg selv” som ikke klarer annet, å identifisere seg med noen for å føle at han lever: ”DET VAR OM HØSTEN DET KOM til meg, etter den sommeren vi var på ferie ved Normandie, bestefar og jeg, dette behovet for fullstendig identifikasjon med gud og hvermann” (Harstad 2001: 61). Han gjenskaper derfor en av situasjonene bestefaren har fortalt ham om. I et forsøk på føle noe, kler han seg en kald natt i oktober opp i bestefarens militærutstyr, ror en liten robåt ut i et vann i nærheten og kaster seg ut i det kalde vannet.

...jeg tror jeg ropte, skrek, og at jeg brølte da jeg traff stranden, fordi det endelig føltes godt, å være så redd, og enda er det ingen som skyter på meg, og slik lå jeg på stranden og delte redselen med bestefar, da var jeg nær deg, nær deg og dine, først her forstod jeg hvorfor du sluttet å lese bøker, se film, hvorfor du kjøpte den papegøyen som aldri lærte å snakke uansett, som du satte inn alle seil på å skjemme bort, da var jeg som deg, bestefar, livredd (Harstad 2001: 62).

Gutten klarer ikke å ta det innover seg frykten og følelsen, før den natten han selv får føle på kroppen hvordan det er å svømme i kaldt vann, med utstyr og klær som drar ham ned. Aldri har han følt seg nærmere bestefaren enn i det øyeblikket han er livredd før han kaver seg ut av vannet. Fortelleren hadde mistet evnen til å leve i vår virkelige verden, fordi han ikke klarte å leve seg inn i noe. Han måtte identifisere seg med de som led for virkelig å føle noe. Da hjalp

---

det ikke med ord, det måtte handling til. Ved å gjennomføre det samme som de gjorde, mente han å kunne sette seg inn i hvordan smerte og redsel virkelig føltes. Han kastet seg i vannet for å føle noe, for å føle empati. Man må erfare for å føle at man lever. Fortelleren føler først noe gjennom den noe dramatiske gjenskapingen av bestefarens opplevelse under krigen.

Dette er ikke eneste tekst hvor fortelleren representerer et subjekt som ikke klarer å leve ved at han ikke klarer å engasjere seg i, eller bli engasjert av noe som helst. I teksten ”Pingvinene må bare kikke” har fortelleren akkurat samme problem. Teksten kretser rundt en notis fra en avis, hvor det skrives om britiske forskere som skal undersøke hvorvidt det er sant at pingviner:

blir så fascinert av å se fly på himmelen at de simpelthen må stirre, kikke opp, opp, til de faller bakover, ikke kan lene seg lenger, går på ryggen i isen, med vinglete finner, kravler seg opp igjen, sikkert, for å se mer, til flyet forsvinner for øynene på dem (Harstad 2001: 75).

Jeg-fortelleren ønsker at han hadde den samme fascinasjonen for noe som pingvinene har for flyene på himmelen over dem, men han orker ikke å tenke tanken ut. Det ironiske blir da at han ikke *orke* å fascineres av tanken om at han *ønsker* å bli fascineret av noe, slik pingvinene. Ordbruken ”uten at jeg er i stand til å orke å tenke tanken ut” vitner om likegyldighet og tiltaksløshet fra fortellerens side. Hans situasjon vil antakeligvis ikke endres før han erfarer en opplevelse tilsvarende den fortelleren i ”Det var om høsten det kom” erfarer. Han har behov for en opplevelse så sterk og virkelig, en opplevelse han fysisk kan føle på kroppen, slik at han ”vekkes til live igjen” som subjekt, og ikke bare eksisterer uten evne til å glede seg over livet.

## **Lengselen etter barndommen**

”Som i et levende fotografi” og ”Lekene” omhandler på ulike måter erfaringer i forhold til det å ikke lenger være barn. Tekstene tar for seg barndommens gaver, og hvordan karakterene reagerer i møte med situasjoner hvor det går opp for dem at de har mistet evner de en gang hadde. Dette kan også knyttes til blikket i bokens epigraf, fordi mennene i disse tekstene ikke lenger klarer å betrakte verden slik de gjorde, noe som medfører nummenhet.

I disse to tekstene fokuseres det på hva fortellerne en gang så, men ikke lenger klarer å se, hvilke evner de har mistet ved ikke å være barn. Som motstykker til de foregående tekstene blir de verken redusert til objekter av, eller betrakter verden gjennom, andre

---

menneskers blikk. De ser bare ikke lenger hva de en gang så, og de takler dette på svært ulike måter. Blikket de adopterer, endrer også her karakterene, men de adopterer sitt eget endrede blikk. Skiftet kommer innenfra, karakterene suges ikke inn utenfra, forandringene skjer *i* og ikke *utenfor* dem selv.

”Som i et levende fotografi” handler om en mann som returnerer til Tjensvoll i Stavanger, som var stedet han vokste opp: til ”barndommens tumbleplass” (Harstad 2001: 15). I sandkassen utenfor blokken ser han en liten gutt. Guttene minner han om ham selv. Han setter seg ned, prater med gutten og lurte han til slutt til å spise sand, slik noen lurte han da han selv var en liten gutt.

Når fortelleren kommer tilbake til hjemstedet, ser sandkassen han en gang lekte i og et barn som likner ham så mye at det godt kunne vært ham selv, settes erindringsprosessen i gang. Den kjente situasjonen gjør at han erindrer den gangen han mistet barnet i seg. Dette opprører ham; noe som fører til at han benytter den naive barnligheten til gutten i sandkassen som for å hevne seg for det faktum at gutten har noe han ikke lenger har, som er et barns trygge nysgjerrige blikk på verden. Guttene sitter i sandkassen, og ved første møte med den ukjente mannen skjer følgende: ”...ser han opp, spør: hva heter du? og er faktisk interessert i svaret, i motsetning til oss, jeg, sier jeg, jeg er Ingen. Jeg heter Ingen. Jeg kommer ingensteds fra” (Harstad 2001: 15). Det å bli voksen er for denne mannen ikke å bli *noen*, å utvikle seg til å bli et subjekt, slik man vanligvis tenker seg det, men snarere å *miste* seg selv, å bli Ingen. Her gjenfinner man følelsen fra epigrafen, som forteller om følelsesløshet og uvirkelighet. Denne mannen har blitt voksen; noe som har medført at han ikke lenger erfarer. Han har blitt uvirkelig, han har blitt *Ingen*. I tillegg til dette kan denne ”oss-dem” mentalitet mellom barn og voksne, som fortelleren synes å ha skapt, understreke skillet mellom å være noen; på vei til å bli et subjekt, og å være ingen. Barnet viser en oppriktig interesse i møte med ham, som han ikke lenger innehar i forhold til andre; noe som er et av kjennetegnene som i følge fortelleren skiller disse gruppene. Han erkjenner dermed at han selv ikke lenger har denne iboende genuine interessen eller nysgjerrigheten for hva som befinner seg rundt ham. Møte med barnet, og minnet om seg selv, gjør at han ser seg selv slik han nå er, og hvordan han ble slik.

DU GJØR MEG GAMMEL FORSTÅR DU DET, du har allerede tatt plassen min, nå er du meg, nå er du meg der i sandkassen og slik ble også jeg voksen, utsatt for dette trikset forlot jeg også barnet i meg for tusen år siden, overlot plassen til nye, til nye. Jeg holder bare hjulene i gang (Harstad 2001: 16).

Etter at han ble utsatt for det samme trikset, ble han voksen, og for ham virker det uendelig lenge siden han forlot barnet i seg. Etter at han ble voksen, holder han kun hjulene i gang, han

---

konfronteres med sin posisjon som voksen gjennom møtet med barnet. Han husker hvordan det var før: "...vi skulle bli dansere alle sammen, de fleste av oss ble lærere, rørleggere, andre ting som var sikrere og tryggere" (Harstad 2001: 15). Drømmene ble satt til side da det "voksne blikket" trådte inn i deres verden. Barn tenker ikke på konsekvenser og farer, voksne gjør det. Etter at fortelleren ble voksen, ble tryggheten satt i høysetet, og jobb ble valgt ut i fra dette kriteriet og ikke drømmene. Han ble utrygg da han ble voksen og han ser den samme tryggheten han en gang hadde og gjerne fortsatt skulle hatt, i den lille gutten. Han er ikke lenger nysgjerrig, og tar ikke inn inntrykk med den samme interessen som gjør verden ny og spennende, han er nærmere likegyldigheten.

Lik teksten "Som i et levende fotografi" handler det i "Lekene" om erkjennelsen av at man ikke lenger er slik man var, eller ser det man så, da man var barn. Forbindelsen til fotografiet er også tydelig her. Her sammenlignes øyet direkte med fotografiet. Teksten handler om en ung gutt som bygger en by av lekene sine i foreldrenes finstue, som bare benyttes når de har gjester. Gutten bruker øyet som kamera og filmer det han ser for seg skje rundt lekene. Han trives godt med sine barnlige fantasileker og slutter først når jevnaldrende finner ut av hva han gjør. Flere år senere kommer gutten tilbake til den samme stuen, men da er alt forandret, fordi han er annerledes.

"Jeg ligger flatt på magen for å få den perfekte vinkelen til lekene, øyet (kameraet) panorerer rundt hushjørnene, [...] ligger på magen med det ene øyet lukket, det andre som et kamera fokusert mot plasthusene" (Harstad 2001:17) "Lekene" omhandler hva man klarer å se når fantasien er på ens side, man har ikke et rasjonelt, men et utvidet og fantasifullt blikk på sine omgivelser. Når gutten i teksten returnerer til den samme stuen som voksen, og da med et ordentlig kamera, ser han ikke lenger hvorfor det skulle være verdt å fotografere og forevige noe i stuen. Her er det den samme personen som ser, men en eldre utgave av vedkommende. Han ser det samme han så, men ser allikevel ikke *det samme*.

...lekene forsvinner opp på loftet og først flere år senere; jeg holder mitt første 16 mm-kamera i hendene, stående i den samme stuen, nå som tyveåring, med mulighet til å feste alle gjennomtenkte utsnitt og planlagte vinkler til film oppdager jeg at det ikke finnes noe igjen å filme... (Harstad 2001:17).

Han oppdager at: "det ikke finnes noe igjen å filme, kun en stum sofa, flate vegger, tomt stuegulv med persisk teppe (IKEA)" (Harstad 2001:17). Særlig (IKEA) vitner om at guttens alder er bestemmende for hva han ser. Før ville han kanskje sett et slag bryte ut under og langs sofaen, nå tar han ett blikk på den, og konstaterer at den er fra IKEA. Nå har han dessuten et ekte kamera i hendene, det vil representere virkeligheten, og først da, når fantasien



---

settes opp mot virkeligheten, ser han ikke lenger de fantasifulle hendelsene som ville være verdt å ta bilde av. Hans blikk klarer ikke lenger å skape historiene de en gang skapte i møte med lekene. Et ekte kamera ville derfor ikke kunne avbilde det han tidligere har sett, disse bildene har han i hodet. De er som Harstad skriver i en senere tekst, hjernefotografier – mentale bilder, som kan hentes frem fra hukommelsen ved at man erfarer noe som trigger erindringen.

At dette blikket på verden ikke samsvarer med virkeligheten, men kun eksisterer i den unge guttens fantasi, underbygges av at disse lekene ligger ut over gulvet i det rommet familien ikke pleier å bruke "... jeg har skapt en hel by fra finsofaen til skyvedøren som bare brukes når mor og far får gjester og vil fornekte at det finnes et kjøkken i et tilstøtende rom, hvor maten som serveres kommer fra" (Harstad 2001: 17). Rommet beskrives som finstuen man ikke bruker til daglig, det er slik mesteparten av tiden avskåret fra den virkeligheten familien lever og kjenner til. Rommet får slik en status som stedet hvor fantasiene kan få fullt utløp. Foreldrene bruker det også som en virkelighetsflukt, ved at kjøkkenet representerer virkeligheten, og finstuen en skapt virkelighet som ikke ofte inntreffer i hverdagen. I finstuen lever illusjonen om maten som kommer rykende varm og delikat anrettet båret på flotte fat. På kjøkkenet viser virkeligheten seg, og den ønsker de ikke å vise gjester.

Broren til gutten går noen ganger inn eller gjennom dette rommet. "Min bror beveger seg mekanisk, han har konstant blødende sår under fotbladene fra de sylskarpe plastfigurene han ikke får øye på tidsnok" (Harstad 2001: 17). Verken foreldrene eller broren ser det han ser, broren har også blitt for gammel, derfor er han ikke oppmerksom på alt som skjer på gulvet, og ender med å trække på den lille fantasiverdenen. Det at han trækker ned brorens byggverk, kan vise til at denne fantasiverden er noe som kan komme til å forsvinne hvis den fremvises for andre enn ham selv. For han slutter med lekene når de andre ungene i gata oppdager at han fortsatt leker på gulvet "som et barn" i en alder av tretten år. "...og jeg blir ikke ferdig før jeg en dag blir oppdaget av de andre, lekene forsvinner opp på loftet" (Harstad 2001: 17). Gutten vokser opp i løpet av teksten. I begynnelsen står det "jeg er et barn" og videre leser man at lekene forsvinner opp på loftet og han slutter å være barn når andre oppdager leken.

Lik fortelleren i "Som i et levende fotografi" er det en utløsende hendelse for overgangen mellom det å være barn, og det å være voksen, og dette medfører at man mister noe på veien. Man mister den evnen til å se som man den gang hadde. Begge disse tekstene utviser en negativitet i forhold til deler av det å bli voksen, nettopp fordi noe blir borte. Slik sett henspiller disse tekstene på bokens tittel. På samme måte som fascinasjonen ved husene

---

på gulvet blir borte, forsvinner evnen til å se gleden i de små tingene, som *Fame* på tv og smågodt på lørdag. Tilbake står virkeligheten man ikke kan komme bort i fra og alltid må forholde seg til som voksen.

”Lekene” er en tekst som viser en gutts erfaring av egen oppvekst ved at han senere innser at han har fått et redusert blikk på verden. Han ser kun det virkelige og ikke lenger det uvirkelige. Leseren kan føle mannens stille fortvilelse i forhold til denne erkjennelsen i utsagnet: ”stående i den samme stuen [...] oppdager jeg at det ikke finnes noe igjen å filme” (Harstad 2001: 17). Teksten begynner i fantasien og slutter brutalt med en sofa fra noe allment og lite fantasifullt som IKEA.

Det finnes som nevnt enkelte likhetstrekk mellom tekstene ”Som i et levende fotografi” og ”Lekene”. Begge tekstene tar for seg det tapte, det man mister på veien fra å være barn til å bli voksen ved at man betrakter verden ulikt i de forskjellige stadiene i livet, og ønsket om å kunne se det man en gang så. Tekstene tar for det som ikke er positivt ved det å bli voksen. Der hvor dette vises som skuffelse i ”Lekene”, kommer det til syne som sinne og fandenivoldskhet i ”Som i et levende fotografi”. I førstnevnte tekst synes skuffelsen å medføre en viss nummenhet i fortelleren, hva skal han gjøre med resten av livet sitt nå som det ikke er mer å filme? I sistnevnte tekst får møtet med barndommen mer alvorlige følger for hovedpersonen, da den viderefører subjektproblematikken som eksisterer i flere av bokens andre tekster. Fortelleren kaller seg selv Ingen når gutten i sandkassen spør hvem han er. Lik karakterene i de foregående tekstene ikke er subjekter, ser ikke denne mannen seg selv som et subjekt. Han vokste ikke opp til å bli et selvstendig individ, han mistet seg selv og ble Ingen. Han ønsker seg tilbake til tiden da disse følelsene ikke var dominerende.

Walter Benjamin har tatt for seg hvordan barn har en åpenhet mot, og inngår i en relasjon til verden, de betrakter den ikke slik voksne gjør det. Det er savnet etter å leve og erfare slik de gjorde som barn, disse to tekstene problematiserer. Som Benjamin skriver om Charles Baudelaires *Fleurs de mal*: i ”Om noen motiver hos Beaudelaires”: ”Det finnes ingen trøst for den som ikke lenger gjør erfaringer, og det er denne manglende evnen som utgjør vredens egentlige vesen” (Benjamin 2003: 325). Det er denne utrøsteligheten man gjenfinner hos mannen i ”Som i et levende fotografi”. Han reagerer med sinne når han i møte med den lille gutten forstår hva han har mistet. Dette kan man lese ut av handlingene som følger, ved at han utsetter den lille gutten for det samme slemme trikset som en gang ”gjorde ham voksen”.

I sin doktoravhandling *Det utsatte nærvær. Erindring og erfaring i Walter Benjamins filosofi* (1988) skriver Dag T. Andersson at det moderne mennesket har mistet evnen til mimetisk adferd.

---

...den mimetiske erfaringsformen er i ferd med å forsvinne, betyr det at en kunstnerisk – en estetisk i vid forstand – erfaringsform er utsatt i maskinens tidsalder, i den tekniske reproduksjonens tidsalder. Den gjensidige sporsettingen, håndverkerens mimetiske karakter, innebærer en verden av forskjeller (Andersson 1988: 181).

Med dette mener Benjamin at verdens variasjoner ikke lenger vil komme til sin rett. Maskinen fører med seg en reduksjon i verdens mangfoldighet ved dens evne til å skape uendelig mange like produkter. Dette tapet av erfaring vil svekke menneskets blikk for detaljer, og dermed forhindre mulighetene for de dype spor som settes i mennesket i dets ”mimetiske omgang med verden” (Andersson 1988: 181). Selv om historien i følge Benjamin visker ut spor etter tidligere erfaringer, eksisterer det likevel: ”rester av sporsettende omgang med verden” (Andersson 1988: 181). Benjamin vil: ”oppspore de steder der mimetisk virksomhet og erfaring ennå er å finne, for dermed å ”redde” dem, [...] gjennom en tid hvor de står i fare for å forsvinne” (Andersson 1988: 181). Et slikt overlevelsessted er i barns lek, da leken, lik kunsten, i sitt vesen er basert på mimetisk virksomhet. Barns lek er ekte mimesis for Benjamin og han sier: ”der hvor barn leker, ligger en hemmelighet begravet” (Andersson 1988: 183).

I teksten ”Lekene” etterlikninger guttens øyne et kamera. Barnets fantasifulle omgang med tingene rundt seg, inngår i en kroppslig lek som verken begrepsbestemmes eller beherskes. Sofaen nevnes ikke som sofa før etter at han har blitt voksen. Den nevnes faktisk ikke i det hele tatt før han er gammel nok til å vite at den er et sittemøbel fra møbel- og interiørprodusenten IKEA. Barnets lek hemmes ikke av tings bruksområder og navn, de får alle mulige fantasifulle funksjoner i stedet. Når han så bare ser sofaen som møbel, skjønner han hva han en gang hadde. Den fantasifulle forbindelsen han hadde til tingene utgjør en hemmelighetsfull og gåtefull verden som han ikke lenger er en del av, nettopp fordi han nå kjenner tingenes begreper, og dermed deres avgrensninger og begrensninger.

I ”Som i et levende fotografi” får fortelleren den lille gutten til å herme etter hans handlinger. Gutten etterlikner mannens handlinger, slik han etterlikner mye annet rundt seg gjennom sin lek. Fortelleren spiller på barnets mimetiske evne til å ”gjøre ham voksen”. Dette vil antakeligvis prege gutten slik det en gang preget mannen.

Benjamin knytter forsvinningen av den mimetiske erfaringen sammen med fortellingens bortfall. Kan man ikke lenger erfare detaljer, kan man heller ikke fortelle om detaljer, og erfaringens fortellingsform, den genuine fortellingen, blir borte. I ”Lekene” kan ikke fortelleren lenger se detaljene, og det han ikke kan se, kan han heller ikke fortelle om via bilder. Lik Benjamin ønsker å bevare den ekte erfaringen han finner i barns lek, ønsker

---

fortellerne i ”Som i et levende fotografi” og ”Lekene” seg tilbake til den tiden da alle erfaringer var nye, og det de så rundt seg virkelig betydde noe.

\*

Benjamins tanker om at mennesket i det moderne ikke er i stand til å erfare sine egne liv eller være mottakelig for verden kan synes å være på spill hos Harstad, og det tematiseres i tekstene på forskjellige måter, eksempelvis i overgangen fra barn til voksen, i det å være fanget i eget selvbilde, gjennom å føle at man ikke lever, eller ved å erfare gjennom bombardementene fra media. Men hva ønsker alle karakterene i *Herfra blir du bare eldre*? Jo de ønsker å bli sett, de vil finnes, de vil erfare. De trenger andre mennesker for å komme seg ut av den uvirkelige numne situasjonen de føler at de er i. Passasjen under er den av bokens tekster som henter opp de temaene som er gjennomgående for hele boken. Den har i tillegg tittelen på sangen epigrafen er hentet fra integrert i teksten; noe som understreker betydningen:

HVA JEG VIL? Jeg vil finnes, jeg vil bli funnet, hentet innerst inne i dette rommet, nå som jeg er så liten at jeg nesten ikke synes, nå som jeg endelig har falt sammen til drivved, når jeg ligger rolig på gulvet, livredd, når jeg ikke lenger finnes. Da vil jeg at du skal hente meg ut, at du skal sette meg foran høyttaleren, *What now my love*, stryke meg sakte over håret, slik man ville gjort med et barn, fortelle meg at det kommer til å gå bra, at havet stiger langsomt, at vi alle er gode (Harstad 2001: 55).

---

## 4. Fotografiet

Erfaring via blick kan tilknyttes fotografiets plass i teksten gjennom hvordan fotografiet kan bevare og ”fange” disse erfaringene. Svært mange av tekstene i samlingen omhandler eller refererer på en eller annen måte til fotografiet. Flere av tekstene er bygget opp rundt minner og erindringen av disse. Erindringen oppstår gjerne etter å ha betraktet en film eller et fotografi, eller gjennom møte med en situasjon som minner om noe karakterene har erfart eller sett tidligere. I denne boken nevnes fotografiet på ulike måter i så mange av tekstene at det blir påfallende. Denne observasjonen, samt det faktum at Harstad setter fotografiet i en særstilling, gjør at jeg ser på det som et interessant grep å se nærmere på i forhold til tolkningen av boken. Det er som en lek med fotografiets betydning, hvor ”hjernefotografier” og fryste øyeblikk sidestilles med fotografiets virkelighet, som er en direkte avbildning av noe som en gang var.

*Herfra blir du bare eldre* gir umiddelbare assosiasjoner til erindring via sin tittel. ”Herfra” antyder det øyeblikket, punktet som representerer de erfaringer som alle bokens tekster lyser ut i fra. Det eksisterer *ett* øyeblikk som er utgangspunkt for denne uttalelsen. For meg kan dette øyeblikket også sammenlignes med det øyeblikket det tar å ta et fotografi. Fra dette øyeblikket er det ingen vei tilbake. Man vil alltid være eldre enn dette gitte øyeblikket, slik man alltid vil være eldre enn et fotografi tatt av en, da det alltid representerer et fortidig øyeblikk som aldri vil komme igjen.

Detaljene som stikker seg ut for leseren i *Herfra blir du bare eldre* er ofte knyttet til erfaringer, eller mangel på erfaringer og erindringen av disse, samt erindring av erfaringer gjort av andre, og da gjerne gjennom et visuelt medium. Det er som om sannheten i erfaringen bevises gjennom erindringens referanse til fotografiet. Ved å referere til fotografiet unnlater forfatteren å presisere hvor detaljert personenes erindringer er. Gjentakelsen av enkelte detaljer, i utgangspunktet tilsynelatende tilfeldig plassert, gjør at man som leser etter endt lesning aner at det her ikke er snakk om tilfeldigheter. Hvilken betydning kan ordene kamera, film og fotografi ha for meningen med boken i og med at de nevnes i flere sammenhenger i svært mange av tekstene, og hvordan knyttes de til erfaringer og erindringer.

Blikket og fotografiet har både likheter og forskjeller. Der fotografiet fryser et øyeblikk og bevarer det for evigheten, som et sant bevis for at noe en gang var, er blikket flyktig og bevarer ingenting fysisk, kun i minnene. Mennesket kan aldri se noe en gang til med blikket slik man kan med fotografiet. Det er ikke mulig å gå tilbake å kikke nærmere og grundigere for å være sikker på hva man har sett. Man kan erindre det sette, men da er det ikke blikket som ser, men erindringen og imaginasjonen som reproducerer mentale bilder for

---

våre øyne. Hos Harstad glir betydningene for fotografi og blikk til tider over i hverandre. Han skriver at et kamera er et øye, at hjernen fremkaller bilder, og hovedpersonen i en av hans tekster ønsker å sette sammen et fotografialbum av sanselige opplevelser, et *odørama*, og forevige minner som hjernefotografier.

Harstads bruk og forståelse av fotografiet i *Herfra blir du bare eldre* minner om Roland Barthes' tilnærming til fotografiet i *Det lyse rommet*, hvis fotografiske estetikk knyttes til den personlige erfaringen og opplevelsen av et fotografi gjennom en detalj som taler til subjektet. Hos Harstad ses fotografiet særlig i forhold til egne erfaringer og erindringer, da han ikke alltid opprettholder et skille mellom faktiske fotografier og mentale bilder. Det er allikevel mulig å finne et skille mellom bokstavelig og overført bruk av fotografiet i han tekster; noe jeg vil komme nærmere inn på i analysene som følger. Harstads beskrivelser av fotografier tatt av John Erik Riley i Vinduet viser hans fokus på hva detaljer kan formidle i fotografier.

...det minner om noe, og det er der det hele ligger, i at jeg ikke kan få hodet mitt helt rundt det, disse tilsynelatende dagligdagse motivene som plutselig blir så store, så viktige, at man får lyst til å si: Ja, akkurat sånn var det! Akkurat sånn er det! [...] det er så tydelig i bildene at John Erik Riley har skjönt det selv, at han har sett disse små tingene som hele tiden finnes, overalt, som jeg selv nesten aldri får øye på, selv om også jeg har et fint kamera, bevarer, disse tingene som utgjør den store sammenhengen (Vinduet 4/2006).

For Harstad er fotografiet altså uttrykket som kan fange verden, og "tingene" som utgjør den store sammenhengen. Han er opptatt av fotografiets evne og mulighet til å fange de små øyeblikkene, til å fange de trivielle detaljene som igjen viser seg å være essensielle. Han beskriver et ønske om selv å innramme de små tilfeldighetene av verden han fascineres av. Dette er mitt utgangspunkt for å betrakte Harstads hyppige benevnelser og beskrivelser av fotografiet som essensielt for forståelsen av boken som helhet. Fotografiet fanger inn de små øyeblikkene han selv beskriver, de er korte og veldig personlige øyeblikksbilder. Det er et visuelt sitat av virkeligheten, og bak tilblivelsen av fotografiet eksisterer det alltid en fotograf som har valgt hvor blikket og kameraet skal rettes. I denne boken er det forfatteren som er fotografen. Fotografiene bærer i seg triggere for historier, og forfatteren forteller disse historiene.

---

## Roland Barthes' fotografiets estetikk

### Barthes' tilnærming til fotografiet

Roland Barthes' fotografiske estetikk i *Det lyse rommet* (*La chambre claire*, 1980) omhandler først hans søken etter fotografiets sanne vesen, dets kjerne, eller som han kaller det, dets *noema*, som er at *det har vært* (Barthes 2001: 121). Etter hvert beveger han seg mer over i hva som er subjektivt interessant. Jo lenger ut i *Det lyse rommet* man leser, jo mer beveger Barthes seg bort fra den mer generelle essensproblematikken. Fotografiets essens finner han i dets fravær og temporalitet, og over mot den enkelte betrakter av et fotografi. Det interessante for Barthes blir hva *han* ser i fotografiet, og ikke lenger fotografiet *i seg selv*. Den subjektive opplevelsen blir viktig. Fotografiet vil derfor være forskjellig avhengig av hvem det er som betrakter det. Slik defineres fotografiets essens gjennom forholdet til betrakteren mer enn ved å være noe *i seg selv*. Det sentrale for å forstå oppfattelsen av fotografiet blir dermed fokuset på den temporalitet, og det fravær som eksisterer i fotografiet, hvis representasjonsform er den eneste som kan forsikre om tings fortidige eksistens, og at betrakteren er avgjørende for dets definering.

Med utgangspunkt i dette besluttet Barthes å utforske noen ytterst få fotografier, som han var sikker på eksisterte for ham (Barthes 2001: 17). Spesielt ett bilde, av hans avdøde mor fra Vinterhagen da hun var fem, fungerer som en Ariadne for ham. Grunnen til dette er at det i tillegg til å ha vist ham en hemmelighet, har vist ham tråden for hvordan han skal tilnærme seg fotografiet. Slik benyttet han sine egne personlige inntrykk i møte med fotografiet for å formidle Fotografiet og dets helhet. Barthes' fotografiske estetikk kobles på denne måten opp mot erfaringen og opplevelsen av et Fotografi.

### Detaljen: *Studium* og *punctum*

For Barthes er *studium* og *punctum* to særegne strukturer for å reflektere over, eller interessere seg for fotografiet. Disse skiller seg fra hverandre ved deres mangel på, og tilstedeværelse av intensjonalitet og kode. *Studium* er den allment bevisste interessen, som er kulturelt innlært. Fotografier som faller innunder denne betegnelsen, vekker kun en høflig interesse hos betrakteren (Barthes 2001: 37-38). *Punctum* er todelt. For det første er det den ubevisste detaljen, som treffer betrakteren, og forstyrrer studium. Det er her snakk om den uforklarlige tilfeldigheten i et fotografi, som man fokuserer på, det som er overraskende, og som beveger

---

betrakteren. *Punctum* er den desautomatiserende detaljen som forlenger persepsjonsakten. Hvilke bilder som besitter dette *punctum*, og hvilken detalj som taler til den enkelte, vil variere fra person til person, og det har en svært personlig karakter. Videre er *punctum* også knyttet til fraværet som finnes i fotografiet, som gir betrakteren assosiasjoner til forgjengeligheten og døden. I fotografiet stilles vi overfor dødeligheten og forgjengeligheten, fordi fotografiet viser det som ikke lenger eksisterer. Det er et frosset øyeblikk fra en forgangen tid. Allikevel kan det nå betraktes i dag.

## **Fotografiets fravær**

Fotografiet er et ulogisk bilde. Det er både her, nå og den gang. I Fotografiet eksisterer det en krysning mellom et temporalt her og et romlig der, det er med andre ord et paradoks i dets tilstedeværelse. En del av Fotografiets vesen er dets temporalitet, grunnet sammenfall i fortid, fremtid og nåtid. I følge Barthes er grunnen til at det ikke eksisterer noe som utelukkende *er* fotografiet, at det eksisterer et sammenfall mellom signifikanten og dets referent i fotografiet som fører til at det eneste som er synlig for fotografiets betrakter, er referenten. Signifikanten samsvarer med virkeligheten. Fotokunsten er dermed særegen i sin måte å direkte avbilde en virkelig hendelse på et gitt fortidig tidspunkt i tid og rom. Fotografiet skiller seg fra maleriet da eksempelvis et fotografi av en pipe *er* en direkte avbildning av en faktisk pipe, i motsetning til i maleriet, hvor avbildningen ikke er en pipe, men et *bilde* av en pipe. Fotografiet foretar en konstatering av virkeligheten som det er umulig for andre kunstformer å uttrykke. Å beskrive et fotografi blir ugjennomførlig, fordi det da tar til seg en konnotasjon via språket som gjør at det fjerner seg fra den virkeligheten det beskriver og blir flertydig ved at det skapes avstand mellom representasjonen av virkeligheten og beskrivelsen av representasjonen av virkeligheten. Fotografiet skiller seg altså fra språket, da det er en direkte gjengivelse av virkeligheten, det er "et budskap uten kode" og kan ikke transformeres. Den fotografiske referenten viser ikke til en vilkårlig sammenheng mellom et objekts avbildning eller tegn, slik språket gjør det, men til et objekt fra virkeligheten, som nødvendigvis må plasseres foran kameraets linse for at det overhodet skal eksistere. Det kan dermed aldri nekte for de avbildede objekters eksistens på et gitt fortidig tidspunkt. Fotografiet og dets referent flytter over i hverandre slik at fotografiet utstråler sin referent. På denne måten kan man si at hvert eneste fotografi vitner om nærvær. Dette nærværet knyttes imidlertid samtidig til fraværet, da det forbindes med noe som ikke lenger eksisterer, men noe som en gang har vært.



---

Dette fordi det fotografiet reproducerer i det uendelige, kun har funnet sted én gang. Fotografiet repeterer mekanisk det som aldri mer vil kunne la seg gjenta eksistensielt sett (Barthes 2001: 171). Idet bildet tas, opphører ”det som avbildes” og subjektet blir til et objekt i fotografiet. Liv- og dødproblematikken reduseres til et enkelt klikk (Barthes 2001: 113). På denne måten representerer fotografiet en gjenoppstandelse eller døden selv.

Fraværet i fotografiet oppretter et kreativt rom mellom fotografiet og leseren som relateres til egen forgjengelighet og fremtidig fravær, grunnet vissheten om at vi alle en gang skal dø. Slik er fotografiet en mikroopplevelse av døden. Opplevelsen av fotografiet legger seg mellom fotografiet og betrakteren. Slik bindes subjektets følelse av å ha mistet objektet med objektets essens. Det betrakteren oppfatter som objekt, er noe annet enn selve objektet, det er hans subjektive oppfattelse av objektet som er et fenomenologisk tredje sted. Tiden og døden i fotografiet tvinger det inn i uvirkeligheten. Det representerer en slags hallusinasjon når det på den ene siden ikke ”er her”, selv om man ser på det, og samtidig har det helt klart ”vært”. Det er et paradoks at objektet må ha eksistert, men samtidig kan det ikke være der det var nå. Fotografiet er falskt på persepsjonsnivået og sant på tidsnivået (Barthes 2001: 138).

### **Imaginasjon i fotografiets subjektive *punctum***

Både språklige og faktiske bilder kan aktiveres i en litterær tekst. I Barthes’ fotografiske essay er det faktiske fotografier det fokuseres på, både de vi visuelt får oppleve, og det ene fotografiet han kun beskriver litterært, som fungerer som et språklig bilde, en ekfrase.

Det essensielle ved det imaginære bildet er at det gjør det fraværende nærværende, og fordypelsen i det imaginære kan avsløre viktige sider ved virkeligheten (Lothe, Refsum & Solberg 1999: 109). Det forestilte bildet samsvarer aldri med det virkelige bilde. Det er vårt indre, mer utydelige blikk, som med kunstens forskyvning får oss til å tenke på noe annet enn objektet, eller forlenger persepsjonsakten som står i sentrum. Dette er en sterk komponent i Barthes’ billedforståelse.

For Barthes ligger fascinasjonen av fotografiet i dets narrasjon (Janike Kampevold Larsen, Seminaret: Litteratur og bilder, høsten 2005). Dette vil si de latente fortellinger som kan springe ut av det enkelte fotografi via den tilfeldige detaljen som treffer en, fotografiets *punctum*. *Punctum* er stedet hvor betrakteren investerer seg selv. Det er et subtilt utenomfelt. *Punctum* gir assosiasjoner og aktiviserer fortellingen om det som var, som betrakteren setter i perspektiv til eget liv. Via detaljen, eller fraværet i fotografiet, vekkes betrakterens

---

fiksjonalisering i forhold til det han ser i fotografiet. Et eksempel her er fotografiet av lille Ernest, som Barthes tilfører teksten ”Det er fullt *mulig* at Ernest lever den dag i dag, men hvor? Og hvordan? For en roman!” (Barthes 2001: 102). I fotografiet av Ernest tydeliggjøres eksistensen. Fortolkningen blir et sted for tenkning og refleksjon.

I møte med fotografiet fra Vinterhagen hengir Barthes seg til Fotografiet, og via det, til Det imaginære (Barthes 2001: 93). *Det lyse rommet* er dedisert til Jean-Paul Sartre, som gjorde det imaginære til et grunnbegrep innen estetikken. Imaginasjon er innbilningskraft, det er evnen til å reprodusere eller produsere mentale bilder (Lothe, Refsum & Solberg 1999: 108). For Sartre skaper kunsten en imaginær virkelighet. Det er denne evnen Barthes’ beskrivelse av morens bilde kan aktivere hos leseren. Da fotografiet fra Vinterhagen aldri vil kunne representere for oss det subjektive inntrykket det gir Barthes, unnlater han å vise oss det visuelt. I stedet lar han ordene vise fotografiet. Slik levendegjør han fotografiet for leseren, og man kan si at det fremstår som en ekfrase (Mitchell 1994: 305). Når den visuelle opplevelsen av fotografiet fra Vinterhagen ikke vil kunne gi leseren den samme opplevelsen, kan imaginasjonen aktivere evnen til å skape et eget, etter å ha lest den språklige beskrivelsen. Slik overleverer Barthes en mer kunstnerisk opplevelse til leseren enn det som ville framstått som et platt, flatt fotografi, kun interessant som et studium.

Barthes’ subjektive inntrykk er essensen i hans forståelse av fotografiet, og opplevelsen kan således ikke overføres til leseren direkte. Å beskrive fotografiet er å supplere det primære budskap med et sekundært budskap som støtter seg på en språklig kode (Barthes 2001: 162). Når en beskrivelse er å betegne som noe annet enn det som fremvises, og fotografiet da det sammenfaller med sin referent *er* virkeligheten, kan ikke språket i kraft av sitt arbitrære forhold til virkeligheten mestre en slik oppgave. Barthes viser skillet mellom fotografiet og språket ved å unnlate å vise fotografiet av moren i Vinterhagen, og i stedet kun beskrive det. Dette er sentralt i ekfraseteorien. Ekfrasen er en så nøyaktig beskrivelse av et bilde som overhodet mulig, men ingen litterær beskrivelse kan svare til en visuell fremstilling, grunnet språkets arbitrære natur. En verbal representasjon kan ikke representere, det vil si gjøre dets objekt nærværende, i samme grad som visuell representasjon. Språket kan referere til objektet, beskrive det, men det kan aldri bringe dets nærvær for våre øyne slik visuelle bilder kan. Fotografiet Barthes beskriver, kan fremtre for leseren ved hjelp av hans forestillingsevne, men ikke visuelt, ikke objektivt som et syn: ”Fotografiet kan ikke si det det lar oss se” (Barthes 2001: 122). Eller som W.J.T Mitchell skriver i *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*: ”Words can ”cite”, but never ”sight”” (Mitchell 1994: 152).

---

Det er de assosiasjoner *punctum* gir Barthes som ”gave eller nåde”, det urepresenterbare som treffer han, som han ikke klarer å beskrive som aktiverer hans imaginasjon. Han forestiller seg scenarier i forbindelse med referenten som opererer som *punctum* for han i det enkelte fotografi. Denne detaljen inneholder en latent ekspansjonskraft slik at referenten går utover sine grenser. Barthes’ billedforståelse vil åpne for det urepresenterbare i fotografiet. Han fokuserer på det som treffer betrakteren, som gjør fotografiet til noe *mer* en et sammenfall i signifikant og referent. Barthes skriver: ”Det jeg kan sette ord på kan egentlig ikke treffe meg” (Barthes 2001: 66).

### ***Punctum* – fotografiets ”virkelighetseffekt”**

Barthes fotografiske estetikk er beslektet med det han kaller litteraturens *virkelighetseffekt*. Begrepet er utgangspunktet for hans essay med samme navn (Barthes 1968), og tar for seg bruken av detaljer og betydningen de har for en litterær tekst. I *Virkelighetseffekten* problematiserer Barthes det faktum at det er en illusjon å tro at man kan denotere virkeligheten. *Virkelighetseffekten* stiller dermed spørsmål ved selve gjengivelsens muligheter i realistisk litteratur. Barthes hevder at det som får en skildring til å virke realistisk er ikke hvorvidt den er sann eller usann, men hvor godt stilistiske grep får den til å fremstå slik.

[...] Beskrivelsens (eller den "unyttige detaljs") særegenhet i den narrative vev reiser et spørsmål som er av største viktighet for den strukturelle fortellingsanalyse. Dette spørsmål er det følgende: Er det slik at alt i en fortelling er betydningsbærende, og i motsatt fall, hvis det i det narrative syntagma blir noen betydningsløse rester igjen, hva slags betydning, om man så kan si, har i siste instans denne betydningsløshet? [...] (Barthes: 2003: 75)

Bruk av tilsynelatende overflødige betydningsløse detaljer i en skildring gir en slik effekt av virkelighet, noe barometeret i Gustave Flauberts *Un coeur simple* (1877) er et eksempel på. I kommentarer til blant annet denne teksten viser Barthes at Flaubert tar i bruk detaljer uten å tilskrive dem noen tilsynelatende betydning. I en lesning vil de likevel bli oppfattet som relevante i forbindelse med litteraturens befatning med virkeligheten. Virkelighetseffekten gjør detaljen til en gjenspeiling av det som *er* eller har *vært*: [...]”Hva betyr vel en manglende funksjonalitet når den denoterer ”det som fant sted” [...] (Barthes: 2003: 77-78). Dermed åpner litteraturen seg mot virkeligheten, uten å tre ut av tekstens strukturelle system. Åpenheten er med på å etablere *virkelighetseffekten* som konvensjon i den litterære realisme (Øyen 2006: 20). Litteraturens gjengivelse av virkeligheten beskriver noe som *har skjedd*, slik fotografiets viser oss noe som *har skjedd*. Knut Stene-Johansen foretar en treffende kobling

---

mellom litteraturens virkelighetseffekt og den fotografiske estetikken i etterordet til *Det lyse rommet*, ved å påstå at litteraturen har: [...]”manifestert seg som en søken etter den tapte tid...”[...] (Barthes 2001: 176). Nøyaktig dette er det Barthes søker i fotografiet. Forskjellen er at konnotasjonen har en viktig posisjon i litteraturen, fordi det setter søkingen i sammenheng med et strukturelt system. Men det finnes også interessante likhetstrekk mellom litteraturens ”ubetydelige” detalj og fotografiets *punctum*: [...] Fotografiet berører meg dersom jeg trekker det bort fra dets vanlige bla-bla-bla av ”teknikk”, ”virkelighet”, ”reportasje”, ”kunst” og så videre: Ikke si noe som helst, lukke øynene, la detaljen alene stige opp til en følelsemessig bevissthet [...] (Barthes: 2001: 70). Barthes bruker sin språklige systemtenking i sin befatning med fotografiet og leter etter kjernen i fotografiet gjennom litteraturens system (Øyen 2006: 21). Detaljer i en tekst, som man ikke uten videre kan tilskrive noen spesiell betydning, kan slik sidestilles med et fotografis *punctum*. En grunn til dette er at *punctum* heller ikke kan tilskrives én spesiell betydning, da det er flyktig og i konstant endring ved at det bestemmes ut i fra den som betrakter et fotografi.

## Harstad og Barthes

Som skrevet tidligere opprettholder ikke Harstad et klart skille mellom faktiske fotografier og mentale bilder i sine tekster. Fotografiet har ikke én klar betydning i boka. Med dette i tankene kan man si at Harstad opererer med fotografiet på to nivåer i sine tekster; bokstavelig og metaforisk. På den ene side tematiserer han fotografiet direkte i eksempelvis tekstene ”Et polaroid”, ”Et familiefoto” og ”Du vet ingenting om deg selv”. De to førstnevnte tekstene tar form rundt, og eksisterer på grunn av, hvert sitt faktiske fotografi. Den sistnevnte teksten knyttes også til fotografiet i en bokstavelig forstand ved at faktiske fotografier er utgangspunktet for fortellerens ignorering av eget subjekt. På den annen side benytter Harstad fotografiet mer indirekte i flere andre tekster, ved å sammenligne blikket og minnebilder med fotografier. Teksten ”Bare en gang føler jeg det slik”, om en ung gutt som bader med lillesøsteren sin i et badekar når han får det for seg at han skal drukne henne, viser en slik metaforisk bruk av fotografiet: ”...og bildene er like klare nå som den gang, men farten har saknet. Nå ser jeg seige bilder av meg selv som ut av intet griper om halsen hennes” (Harstad 2001: 68). [...] ”... hun kaster opp badevann, og her fryses alltid bildet, dette ene lille, nesten passfotoaktige bildet av henne, søster, apatisk, evinnelig bevis på et uønsket slektsledd” (Harstad 2001: 69). Erindringen av hendelsen beskrives av jeg-fortelleren som om de kommer

---

til ham som fotografier, og minnet jeg-fortelleren har i erindringen av søsterens ansikt etter hendelsen sidestilles med å betrakte et fotografi av søsterens ansikt. Minnet er for evig fryst.

Det dreier seg altså om to forskjellige måter å bruke fotografiet på, men de kan knyttes sammen blant annet gjennom det Bartheske *punctum*. Harstad vever altså på ulike måter inn fotografi og erindring i nesten alle sine tekster. Måten han gjør det på, kan sees i lys av Barthes ved at bruken og forståelsen av fotografiet i *Herfra blir du bare eldre* omhandler personlige erfaringer og opplevelsen av fotografier gjennom en detalj som taler til subjektet. Denne detaljen gjenfinner personene i tekstene både i faktiske fotografier og i minner som fremtrer for dem som om de var fotografier.

Barthes opererer med et skille mellom fotografi og film. Det kan virke som om Harstad ikke mener det er viktig å opprettholde et slikt skille, men mener at de begge er medier som kan fremvise detaljene i tilværelsen som treffer oss. Nå er det viktig å påpeke at dette muligens er fordi han ikke vil frem til essensen i disse ulike medienes vesen, men kun benytter de i sine tekster i forbindelse med imaginær erindring. Harstad skiller seg fra Barthes i deres forhold til fotografiets vesen. Barthes skiller mellom fotografiet og minnene da fotografiet ikke får fortiden til å bli levende igjen, men er et bevis på at noe har eksistert, at noe har vært der. Hos Harstad glir dette over i hverandre ved at de fleste ”fotografiene” han omtaler egentlig er imaginære bilder i fortellernes erindringer. I tillegg finner karakterene *punctum*-detaljen i filmer og på fjernsyn så vel som i fotografier. Det er som nevnt viktig å påpeke at Barthes i sin bok forholder seg til fotografier og ikke film, men jeg syns det han skriver om å temme fotografiet gjør at dette allikevel kan benyttes på Harstad:

Samfunnet bestreber seg på å temme Fotografiet, dempe det vanviddet som ustanselig truer med å eksplodere i ansiktet på den som betrakter et fotografi.. [...] Filmen tar del i denne temmingen av Fotografiet.. [...]; filmen er alltid selve motsetningen til en hallusinasjon; den er simpelthen en illusjon, og dens visjon er drømmeaktig, ikke ekmnesisk. (Barthes 2001: 140-141).

Filmen, som fotografiet, må ta sin del av skylden for at man lever i det Barthes kaller ”en allmenngjort billedfantasi” hvor alt forvandles til bilder. Barthes skriver:

Nytelsen går via bildet, og dette er den store forandringen. En slik omveltning reiser nødvendigvis et etisk spørsmål, men ikke fordi bildet er umoralsk, irreligiøst eller djevlesk [...] men fordi det, når det allmenngjøres, fullstendig uvirkeliggjør den menneskelige verden av konflikter og begjær under dekke av å illustrere den (Barthes 2001: 142).

Det er denne uvirkeliggjøringen av verden og dens konflikter gjennom bilder som er i spill i Harstad sine tekster. Karakterene påvirkes sterkt av og lever gjennom det de har sett av fotografier eller film. Harstad beskriver hendelsene fra film som om de var fotografier. Med

---

unntak av teksten ”Det er ok nå” forholder karakterene seg til film og fjernsyn gjennom erindringen. Dette er bakgrunnen for at jeg snakker om filmen som om de fotografier og benytter Roland Barthes’ fotografiske estetikk også på disse tekstene.

I det følgende vil jeg se nærmere på enkelte tekster for å undersøke hvordan Harstad bruker fotografiet og se hvordan Barthes’ temaer er på spill i minnebildene hans. Først undersøkes den direkte tematiseringen av fotografier, og deretter fotografiet i overført betydning.

## **Bokstavelig bruk av fotografiet i Harstads tekster**

Harstad bruker fotografiet på ulike måter i *Herfra blir du bare eldre*; bokstavelig og metaforisk. I tekstene som følger er fotografiet tilstedet, og det behandles i bokstavelig forstand. Det fungerer som utgangspunktet og er nødvendig for tekstens eksistens. To av disse tre tekstene har også titler som viser til fotografiet: ”Et familiefoto” og ”Et polaroid”.

### **”Du vet ingenting om deg selv”**

Teksten ”Du vet ingenting om deg selv” handler som nevnt i kapittel tre: *Blikket*, om en jeg-forteller som lever sitt liv gjennom andre mennesker, som et substitutt for manglende subjekt. I stedet for at hendelser fra eget liv erindres, erindrer han hendelser som har gjort inntrykk på ham i media. Disse undertrykker ham som subjekt. Grunnet til dette er at karakteren lever seg så inn i de brutale menneskeskjebnene fra krigsområder han eksponeres for via fjernsyn og bøker, og identifiserer seg så med dem som lider, at hans eget liv opphører. At han ikke lever gjennom eget subjekt kan man lese ut av det faktum at subjekter blir til objekter i fotografiet, og det er disse han lever gjennom.

Fotografier fra Vietnamkrigen, og andre kriger, inngår i utgangspunktet i en *studium*opplevelse, fordi det er fotografier av allmenn interesse. Men dette utelukker ikke at de kan gi den enkelte den *punctum*erfaringen Barthes viser til i enkelte fotografier. Dersom disse bildene *ikke* var av allmenn interesse, dersom de ikke inngikk i *studium*, ville de ikke være tilgjengelige for å kunne gi *punctum*erfaringer til så mange mennesker verden over. I ”Du vet ingenting om deg selv” inneholder svært mange fotografier fra ulike kriger et *punctum* for hovedpersonen. Disse fotografiene innehar denne ubevisste uforklarlige tilfeldigheten, denne detaljen, som treffer og beveger fortelleren. Det eksisterer detaljer i disse

---

bildene som han tar så innover seg at han ikke lever sitt eget liv, men lever gjennom skapte historier fra krigsfotografiene. Han blir dratt inn via detaljen og lar det han ser påvirke livet sitt, ved at han frykter å bli kjent med seg selv. Han virker redd for egen psyke og styrke i møtet med motgang, når han via fotografiene så godt vet hva andre før han har måttet tåle. Han lever i sin egen verden, *men* den er ikke hans, han er ikke hovedpersonen. Fotografienes betydning har overgått og overtatt hans eget livs betydning, og han har mistet seg selv.

Argumentet for at jeg mener fortelleren dras inn i fotografiens verden via Barthes' *punctum*, er tekstens fokus på detaljene ved hva karakteren ser, som det essensielle. Det er dette han husker i ettertid. Han husker deler av et fotografi, bruddstykker av mange fotografier, ikke helheten i ett. Han husker for eksempel i ett fotografi: "ansiktene deres når de løp mot tunnelene" (Harstad 2001: 26), det var deres frykt som fikk ham til å stoppe opp og bli beveget av hva han så, ikke at de løper, ikke omgivelsene, men frykten han så i ansiktene. Han husker hvor korte armene til barna på UNHCR lastebilen var, da de forgjeves prøvde å strekke dem ut for å redde en liten gutt som hadde falt av. Den samme detaljsøken finner man i et fotografi han erindrer av en jente ved navn Kim Phuc. Her husker fortelleren at svære hudflak "rant" av da noen helte vann over henne, etter at hun hadde kommet i kontakt med napalm. At det blikket hans festet seg ved i fotografiet, er huden hennes, kan man lese ut av at han sammenlikner det med noe helt annet enn hud. Han påpeker at: "det liknet brente klær" (Harstad 2001: 26); noe som antyder at dette er den desautomatiserende detaljen ved fotografiet som treffer ham og setter i gang tankene. Dette fokuset på detaljer i hva han har sett, ikke den generelle, samlede grusomheten, gjentar seg hele teksten i gjennom. Inntrykkene er så sterke at fotografiene ikke bare treffer ham, de lammer ham. Persepsjonsakten forlenges ikke ved å betrakte detaljene i fotografiene, den foreviges, han kommer ikke ut av dem igjen.

Hvorfor dette skjer med fortelleren er vanskelig å vite noe eksakt om. En mulighet er imidlertid at han ikke skiller mellom fraværet og nærværet som representeres i fotografiet; noe som kan forklare hans totale innlevelse. Han lammes muligens av fotografiene, fordi han ikke klarer å skille mellom fotografiets sammenfall mellom nåtid og fortid. Fotografiets vesen: dets temporalitet, grunnet sammenfall i fortid, fremtid og nåtid, medfører at det fotografiene viser, blir en del av fortellerens virkelighet. Dermed gjør fotografiets forsikring av tings fortidige eksistens grusomhetene ytterst virkelige for fortelleren, og ved å ikke skille fotografiets romlighet og temporalitet fra sin egen, er det ikke rart at fortelleren frykter å ta del i verden. Fotografiets konstatering av virkeligheten gjør den for grusom til å tørre å leve i for fortelleren.

---

Slik Barthes ikke kan vise leseren fotografiet fra Vinterhagen, da det ikke vil gi leseren den samme *punctum*opplevelsen han selv erfarte, kan ikke hovedpersonen få kjæresten til å forstå hvorfor han ikke tør å se inn i seg selv. Dette fordi at han ikke kan vise henne det han ser i fotografiene, og få henne til å skjønne hvorfor og hva ved dem som påvirker ham så sterkt. Fotografiet er usynlig, man ser kun det det avbilder, det er ikke noe *i seg selv*. Betrakterens subjektive blikk er derfor avgjørende for dets definering, og fortellerens subjektive blikk kan ikke kjæresten se. Han kan heller ikke supplere fotografiene med en språklig forklaring, da ord ikke kan fremstå for våre øyne slik fotografiet kan. Språkets arbitrære natur forhindrer denne direkte overføringen av virkeligheten slik fotografiet, med sitt sammenfall i signifikant og referent, kan. Da det er fotografiet som påvirker hovedpersonen, kan ikke han overføre sitt blikk til sin kjære, de vil derfor aldri se det samme, og hun vil dermed aldri forstå ham.

Susan Sontag hevdet i sine innflytelsesrike essay i boka *Om fotografi* (1973) at den endeløse strømmen av krigsbilder vi daglig ble konfrontert med i ulike medier satte oss i fare for å bli immune overfor andres lidelser, i stedet for at de vekket vår samvittighet. I *Å betrakte andres lidelse* (2003) tar hun tidligere antakelser og ideer fra *Om fotografi* opp til revurdering. I denne utgivelsen behandler Sontag hva den konstante eksponeringen av bilder av krig, katastrofer, grusomhet og redsler fra hele verden gjør med mennesket. Hun ser nærmere på hva bilder av lidende mennesker gjør med betrakterne, og hun lurte på om denne bildestrømmen ødelegger vår virkelighetsoppfatning? Videre ønsker hun å vite hvordan mennesket reagerer på å se krigens ofre og døende mennesker i aviser og på fjernsyn? Noe svar kommer ikke Sontag med. Ser man disse spørsmålene i forhold til ”Du vet ingenting om deg selv”, kan man si at Sontags spørsmål besvares, og at svaret er ja – fotografiene man daglig eksponeres for, ødelegger for denne fortellerens virkelighetsoppfatning. Videre skriver Sontag at forståelsen av krig blant folk som ikke har noen erfaring med krig, i dag først og fremst er et produkt av fotografiene man eksponeres for via mediene (Sontag 2004: 23). Denne fortellerens erfaring med krig er et produkt av det han har sett på tv, han har aldri opplevd slike situasjoner selv. Han takler ikke å eksponeres for daglige grusomheter, og det ender med at hans virkelighetsoppfatning forkludres.

Karakteren sier at han ikke våget å vite noe om seg selv. Hendelsene er der hele tiden, det er ikke noe han kan gjøre noe med, men han velger å ikke ville erindre det erfarte. Han viser slik sett en motvilje mot å erindre egne erfaringer, men erindrer mange av andres erfaringer. Han motsetter seg personlig erindring, men tar innover seg en kollektiv erindring, den verden vi alle betrakter eller erfarer gjennom skjermen. Grensen for hva som erindres går,



---

ved hva som omhandler ham selv personlig. Grunnen til dette kommer ikke frem, men at han kanskje føler seg som en del av det som voldtar, kan som nevnt i kapittel tre være grunnen. Dersom man er kameraet som står ved siden av alle vonde situasjoner og ikke handler, men er en passiv tilskuer, godtar man ikke da indirekte det man ser. Det er muligens dette hovedpersonen føler, og den situasjonen han da befinner seg i, takler han dårlig.

## **”Et familiefoto”**

Slik jeg-fortelleren i ”Du vet ingenting om deg selv” lever via andre gjennom fotografiene, som et substitutt for eget manglende subjekt, leter jeg-fortelleren i ”Et familiefoto” etter opprinnelsen til seg selv i et fotografi fra sine foreldres bryllup før han ble født. Teksten handler om akkurat dette fotografiet av foreldrene, og ønsket om å se beviset på egen eksistens i det: ”Jeg vet ikke hvorfor, men jeg er en av dem som alltid går med dette bildet i lommeboken i jakkelommen, jeg har det alltid med meg, som om jeg hele tiden trenger en bekreftelse på at jeg finnes, at jeg var påtenkt” (Harstad 2001: 72). Fortelleren går rundt med bildet av sine foreldre på deres bryllupsdag i lommeboka til daglig. En dag han er hjemme, studerer han det med farens forstørrelsesglass, før han legger det til side og henter foreldrenes forstørrelse på soverommet deres og betrakter det i stedet.

I denne teksten eksisterer det en erfaring med fotografiet lik den Barthes oppdager i fotografiet fra Vinterhagen av sin mor. Teksten starter slik:

Familiefoto, og det er aldeles trivielt, fra tidlig syttital: to mennesker på en kirketrapp, omkranset av familie, slekt. Venner. De er nygifte, som et begrep. Senere peker man på dette bildet og sier: Mor. Far. Foreldrene mine, tenker jeg. Dag én. Og *de så at det var godt* (Harstad 2001: 72).

I løpet av teksten, selv bare i dette utsnittet, kommer det frem at dette fotografiet aldeles *ikke* er trivielt for fortelleren. Han betrakter det som en bekreftelse på egen eksistens, og ønsker og lurar på om han kan reflekteres i foreldrenes øyne allerede før han eksisterer. Denne første setningen kan knyttes til Barthes’ møte, eller gjenfinnelse, av sin mor i et fotografi av henne. Hovedpersonen i denne teksten prøver å finne beviset for egen eksistens i et fotografi. Han kaller fotografiet trivielt da han vet, som Barthes, at det ikke ville ha den samme betydning for noen andre enn ham selv. For leseren ville antakeligvis ikke bildet vært noe spesielt, men for hovedpersonen representerer det alt.

---

Noe av det interessante her er at det synes som om fotografiet både besitter, og ikke besitter denne spesielle detaljen, dette Bartheske *punctum*, som skiller det fra alle andre fotografier. Her virker det i utgangspunktet som om teksten viser leseren et omvendt Barthesk øyeblikk, ved at et fotografi som er av personlig interesse for betrakteren ikke besitter denne detaljen, men likevel ikke representerer et *studiums*fotografi. Fortelleren *ønsker* å se en detalj som beviser sin egen eksistens, han *ønsker* seg et *punctum* for å bevise at han finnes. Det finner han ikke, selv med forstørrelsesglass. Man skulle derfor tro at fotografiet ikke besatt et *punctum*, men det gjør det, selv om det ikke er det fortelleren *ønsker*. Det er noe som aktiverer fortellerens imaginasjon i fotografiet, som beviser at det innehar et *punctum* for ham.

Det betydningsfulle ved kunsten, deriblant fotografiet, er i følge Barthes, det den får en betrakter til å tenke på, som ikke nødvendigvis er objektet det omtaler eller anskueliggjør. Tankene kommer til betrakteren gjennom *punctum* som aktiverer hans eller hennes imaginasjon. Det er akkurat dette som skjer med fortelleren i ”Et familiefoto”. Han forestiller seg hendelser fra dagen fotografiet av foreldrene ble tatt, med utgangspunkt i referenten som er hans *punctum*. Dette er noe han kan gjøre fordi fotografiet inneholder et *punctum*, en detalj som har en latent ekspansjonskraft for han, slik at referenten går ut over sine opprinnelige grenser, og historier kan skapes:

.. idet en av mors eller fars brødre, søstre, kanskje foreldre, stilte seg opp midt imot dem, løftet fotografiapparatet opp foran øynene slik at det dekket halve ansiktet, rettet linsen mot dem, trakk av. Knips. Forevignet. Risfrø stanset i luften, ansikt stivnet, låst i uttrykkene. *Øyeblikket* (Harstad 2001: 72).

Fortelleren hadde ikke skapt en historie rundt fotografiet av foreldrene hvis ikke det besatt denne spesielle detaljen som traff han. Fotografiet har ingen historie han selv er en del av, så han erindrer ingenting ved å betrakte det. Det er forut for hans tid. Derimot aktiveres fiktive hendelser rundt fotografiet, rundt fortellingen om det som var, og rundt personen som tar bildet ved at han investerer seg selv gjennom fotografiets *punctum* og setter det i forhold til eget liv. Dette underbygges av sitatet som nevnt ovenfor i teksten, som slutter slik: ”Dag én. Og de så at det var godt” (Harstad 2001: 72). Setningen gir leseren assosiasjoner til skapelsesberetningen i Bibelens 1. Mosebok, der Gud den sjette dagen, etter at han hadde skapt himmel, jord, dyr, planter og mennesker, så på alt han hadde gjort og det bemerkes: *og se, det var overmåte godt* (Bibelen 1978: 2). På samme måte kan man se på dag én; bryllupsdagen, den første dagen i disse menneskenes liv sammen. Alt er godt den dagen inntil hverdagen innhenter brudeparet på samme måte som også de første menneskene, Adam og Eva etter syndefallet ble drevet ut av Edens hage til en hverdag der de: ”Med svette i ansiktet

---

skal du ete ditt brød” (Bibelen 1978: 4). For å se sin begynnelse, må han tilbake til sine foreldres begynnelse sammen.

I fotografiet stilles mennesket overfor dødeligheten og forgjengeligheten. Fotografiet viser det som ikke lenger eksisterer. I ”Et familiefoto” konfronteres fortelleren ikke med det som ikke lenger eksisterer, men med tiden før han selv faktisk eksisterte. Man må forholde seg til døden i forhold til denne omvendte problematikken også, fordi det i hovedsak går ut på en og samme ting; at fortelleren uansett ikke var i live da fotografiet ble tatt. Fotografiet representerer på samme tid fravær og nærvær. Fotografiet innebærer nærvær for fortelleren, ved at han ser det han vet var sine foreldre i og med at fotografier er direkte avbildninger av virkeligheten på et fortidig tidspunkt. På samme tid er det et klart fravær i fotografiet han betrakter av sine foreldre ved at han betrakter noe som ikke lenger eksisterer, bryllupet var en gang og vil aldri skje igjen.

Denne teksten har visse likhetstrekk med filmen *Blow-up* (1966), som ble regissert av italieneren Michelangelo Antonioni, og er basert på Julio Cortázers novelle ”Las Babas del Diablo” fra samlingen *Las Armas Secretas* (1959). Filmens hovedperson, Thomas, er fotograf og tar uten å være klar over det et fotografi av et drap. I sitt mørkerom forstørrer og forstørrer han fotografiet av den døde mannen, som om ytterligere forstørrelser vil gi ham de svarene han søker. Som Thomas forsøker fortelleren i ”Et familiefoto” også å forstørre sitt fotografi, her med et forstørrelsesglass, på leting etter den avgjørende informasjonen som vil gi ham løsningen.

Tar frem forstørrelsesglasset hans, holder det noen centimeter over bildet og finstuderer det, forsøker å komme så nært innpå som mulig, bøyer meg helt ned til papiret, tett i øynene deres, i fars øyne, men bildet er for lite, jeg må inn på soverommet deres etter forstørrelsen [...] finnes jeg her, tenker jeg. Om jeg ser lenge nok, vil jeg kunne se meg selv reflektert i øynene deres, allerede her (Harstad 2001: 72).

Begge disse fotografiene vekker spekulasjon hos sine betraktere. Deres dato vekker oppmerksomhet og setter i gang betrakternes fortellerreservoir og undring. Var jeg der? Hva skjedde der? Der Thomas lurte på om han var der fordi han ikke så det han nå ser, lurte fortelleren på om han kan se seg selv muligens fordi han har behov for å forstå hvor han kommer fra.

---

## ”Et polaroid”

I teksten ”Et polaroid” leser man, slik som i ”Et familiefoto”, om en jeg-fortellers møte med et fotografi, og erindringen som oppstår i møte med det. Eller mer presist den ikke-eksisterende erindringen som oppstår i møtet med dette fotografiet. I denne teksten er fotografiet ukjent for fortelleren og betrakteren, i motsetning til fotografiet i den forrige teksten. I tillegg har sønnen i den første teksten et ønske om å forholde deg til fotografiet. Her er karakterens møte med fotografiet meget annerledes.

”Et polaroid” handler om en mann som rydder i skapet sitt, og blant gamle klær han skal kaste, finner han et polaroidfotografi. Først husker han ikke hvor fotografiet kommer fra, eller hvordan det havnet blant hans gamle klær. Først klarer han ikke å se hva fotografiet avbilder. Etter å ha betraktet fotografiet lenge ser han hva det viser, og det setter i gang erindringen. Fotografiet er fra et flykrasj noen år tidligere, og ved å se det husker han at han fant det i en plastflaske på stranden, og han skjønner ikke at han har glemt hendelsen og fotografiet. Deretter legger han bildet tilbake sammen med klærne, legger alt i en sort sekk, og plasserer den ved søppelkassen.

Teksten begynner slik: ”Et polaroid, et eller annet steds fra, funnet under gamle klær jeg er i ferd med å samle sammen” (Harstad 2001: 24). Fotografiets plassering vitner om dets betydning for fortelleren; det betyr lite. Hovedpersonen utviser en nesten skummel likegyldighet til sitt eget funn, og føler dermed ingen forpliktelse overfor de etterlatte til å levere inn fotografiet. Dette fotografiet bekrefter de overlevendes erfaringer etter flyhavariet. Det er det eneste beviset på at noen overlevde selve sammenstøtet med vannflaten. Da ingen andre enn denne mannen aner dette, antar resten av befolkningen og de etterlatte etter passasjerene, at de døde momentant. Da det var skip i nærheten, som kunne reddet de, ville denne opplysningen kunne være av stor betydning for de etterlatte. Dette vet fortelleren, men han kaster det.

Teksten presenterer en selvmotsigende forteller. I det øyeblikket han finner igjen fotografiet tenker han:

...og jeg klarer ikke forstå at jeg har glemt dette, eller at jeg har gjeemt det bort, glemt at jeg en dag fant polaroidet i en plastflaske nede på stranden, helt ute ved moloen, for mange år siden, at jeg aldri sa noe om det til noen, det var nesten nøyaktig ett år etter det store flyhavariet utenfor Miami, ikke langt fra kysten, men likevel var det ingen som overlevde, stod det i avisene, på tross av at det var flere skip i nærheten (Harstad 2001: 24).

---

Hans handlinger etter disse tankene strider i mot alt han tidligere har tenkt. Han er forundret over hvordan han kunne glemme at han fant fotografiet og hva det avbildet, og så gir han det en verre skjebne enn dets forrige, det blir ikke bare gjemt, men kastet:

”Og jeg legger bildet tilbake der jeg fant det, inne mellom de gamle plaggene, nesten ærbødig sakte, og jeg plasserer alt i en sort sekk, går ut og setter den ved siden av søppelkassen, ser på klokken, tenker at jeg må skynde meg hvis jeg skal ha middagen klar til hun kommer (Harstad 2001: 25).

Å fotografere tar deg ut av øyeblikket og gjør deg til en observatør. Dette blir fortelleren i ”Et polaroid” også redusert til. Han er den eneste som kunne gjøre noe for de etterlattes viten, og han tier. Han betrakter og tier slik en fotograf ikke handler, men fotograferer. Det er interessant at fotografen av bildet også til dels er en observatør. Han tok bildet, skrev på baksiden og puttet fotografiet i en flaske fremfor å hjelpe menneskene som fløt rundt i vannet rundt ham. På den annen side kan man si at teksten han skrev: *the life rafts never inflated. Gravity rules the day*, sier noe om hans innsikt i situasjonen, han vet at han og menneskene rundt han har liten sjanse for å overleve, og ønsker å formidle videre hva som egentlig skjedde den dagen. Muligens er handlingen et rop om hjelp, et forsøk på å hjelpe både seg selv og andre, selv om flaskepost ikke vil være et raskt nok hjelpemiddel i den situasjonen de befinner seg.

I denne teksten kan man diskutere hvorvidt dette fotografiet besitter et *punctum* for hovedpersonen eller ei. Man skulle anta at dersom fotografiet besatte denne detaljen, så ville han ha foretatt seg noe for at sannheten om flykræsjet skulle kommet frem for de etterlatte. Men *Punctum* er selvfølgelig, som nevnt tidligere, noe subjektivt, og det er jo mulig at fotografiet ikke traff fortelleren, eller at det som traff ham ikke hadde noe med selve katastrofen å gjøre, slik at han følte ansvar for å få levert det til den rette instans. Slik sett kan man si at fordi fortelleren fullstendig har glemt fotografiet, og overraskes av finne det igjen, så passer det ikke inn i noen av de ovennevnte kategoriene, det innehar verken et betraktet eller erindret *punctum*. På den annen side tenker han: ”og jeg klarer ikke å forstå at jeg har glemt dette” (Harstad 2001: 24), noe som kan underbygge antakelser om at noe ved bildet traff han, men at han bevisst har gått inn for å undertrykke disse minnene da de er ganske grusomme. Hans imaginasjon aktiveres ikke i møte med fotografiet slik Barthes skriver om bilder som inneholder en detalj som treffer betrakteren. Denne mannen investerer ikke seg selv via detaljen, og fraværet i fotografiet vekker ikke hans fiksjonalisering i forhold til det han ser i fotografiet. Muligens kan denne nesten likegyldige behandlingen av fotografiet ses i forhold til mennesket som, slik Sontag skriver det: ”blir kvalt av bilder” (Sontag 2004: 26).

---

Man utsettes for så mange forferdelige inntrykk gjennom bilder at de til slutt ikke har den samme effekten på en lenger. Det rare er at dette fotografiet ikke griper karakteren sterkere da det ikke er noe han har sett på fjernsynet sammen med mange andre bilder. Dette er et fotografi han fant i en flaskepost, og slik knyttes det til en personlig erfaring for ham, noe man skulle tro medførte at det representerte en hendelse verdt å huske.

For leseren, i hvert fall denne leseren, fremstår ordene ”og jeg legger bildet tilbake der jeg fant det” som et tekstlig *punctum*. Det er dette som *virkelig* treffer meg med teksten, at fortelleren først erkjenner at han ikke forstår hvordan han har kunnet glemme fotografiet, for så å handle i tråd med at det fortsatt vil forbli glemt for ham.

Mange av tekstene i kapittel tre som skildrer erfaringer, handler også om karakterenes manglende evne til å erfare. Denne teksten har også dette elementet i seg. Det virker som om fortelleren ikke erfarer noe spesielt i møte med fotografiet. Hans beskrivelse av fotografiet og hvordan han finner det, fremstår som rolig og kjølig. Dette kan ses i forhold til Walter Benjamins tanker om at menneskets evne til å erfare er falt i grus, og at man ikke klarer å være til stedet når de store hendelsene skjer i livet. Dersom hendelser kommer og går, uten at fortelleren her virkelig erfarer disse, kan dette igjen påvirke hans erindring. Det man ikke registrerer kan man heller ikke erindre og ha opplevd.

## **Metaforisk tilnærming til fotografiet**

I tekstene som følger går Harstad over til en annen måte å benytte fotografiet på. Her er det ikke lenger faktiske fotografier med i tekstene. ”Som i et levende fotografi” er den første teksten i samlingen hvor Harstad benytter det han senere skal definere som ”hjernefotografier” i ”Jeg har vært her før”. Dette er mentale bilder som aktiveres av et tidligere minne. Øynene fungerer som fotografiapparatet, og erindringen er papiret. Dermed kan ethvert betraktet øyeblikk potensielt erindres som om det var et ekte fotografi. I denne teksten kombineres blikket og fotografiet. ”Tittelen” er etterfulgt av et kolon, ”SOM I ET LEVENDE FOTOGRAFI.”; noe som indikerer at teksten som følger fremstår som et fotografi fremfor hovedpersonens øyne. Situasjonen hovedpersonen befinner seg i, er lik en han selv har opplevd, og den setter i gang hans erindring. Her blir minnet behandlet som et levende fotografi. Dette knytter blikket og fotografiet sammen, slik at de fremstår som en uløselig enhet. Dersom ethvert minne representerer et fotografi, et lagret minne som blir levende idet mennesket aktivt går inn for å erindre, eller plutselig erindrer grunnet noe man erfarer: noe

---

man ser (blikket), en lukt eller en lyd som aktiverer minnet, kan dette antyde at hos Harstad fremstår minner som fotografier i denne boka. Slik sett fokuserer han på at mennesket tenker i bilder, og sidestiller disse mentale bildene med de detaljerte utsnittene av virkeligheten som de faktiske fotografiene representerer.

### **”Jeg har vært her før”**

”Jeg har vært her før” er sammen med ”Og hunden skal luftes” og ”Is it life or is it memorex” en av de lengre korttekstene i *Herfra blir du bare eldre*. Teksten formidles via en mannlig jeg-forteller og utspiller seg, som flere av tekstene i samlingen ikke så mye i det ytre, men i mannens indre. Teksten begynner idet fortelleren entrer et venteværelse på et sykehus, for å vente sammen med fem andre blivende fedre på at deres barn skal bli født. Mannens blikk gransker rommet, og alle hans sanser bekrefter at han har befunnet seg der en gang tidligere. Erindringen rommet setter i gang, gir ham assosiasjoner til hva det er som får ham til å erindre, og dette bringer ham til minnene han har fra en tur til Paris med sine foreldre da han var yngre. Fortelleren ønsker man kunne bevare luktene som gav en minner i et ”fotografialbum”, og øyeblikket han nå befinner seg i, ville vært med i dette albumet.

Teksten omhandler de erfaringene mannen erindrer om dette rommet, samt hvilke assosiasjoner han gjør seg over at lukt er en del av erindringen, og han tenker på andre situasjoner og hendelser hvor lukten setter i gang hans erindring. Tankegangen spirer ut av ønsket om å huske alt ved det øyeblikket han opplever. Det er: ”Håpet om at minnet må brenne seg fast, et enestående hjernefotografi av øyeblikket hvor verden er god” (Harstad 2001: 88). Harstad er opptatt av detaljen som treffer sanseapparatet, det være seg i denne teksten visuelt, fysisk eller gjennom lukt:

Og jeg ønsker her jeg står at det gikk an å sette sammen album, fotografialbum, bare med lukter, at de kunne limes inn slik at de ville kunne hentes frem når som helst, som reisealbum, beviser og kartotek over liv bestemt ut fra forskjellige kombinasjoner av lukter, alle varierende fra person til person, og jeg begynte å ramse opp for meg selv hva dette odøramaet ville inneholde (Harstad 2001: 87).

Hovedpersonen i denne teksten vil altså lage et album av lukt, som skal skape erindring.

Dermed fremmer Harstad tanken om at vi har et ”album” inne i oss fylt med

”hjernefotografier”. Et slikt *odørama* ønskes bestående av disse ”hjernefotografiene” som utgangspunkt for erindring, og ved gjenkjennelse av disse, eller noe tilsvarende slike, husker man også luktene man luktet da man så det man så og følte det man følte. Disse

---

”hjernefotografiene” skal baseres på syn og følelser som har vært avgjørende i den enkeltes liv, gode som vonde.

Slik Barthes er opptatt av den tilfeldige detaljen som treffer betrakteren i fotografiet, er fortelleren i denne teksten opptatt av de tilfeldighetene som stikker seg ut, de han husker fra livet, som ville vært med i hans *odørama*. Hvis livet er alt et menneske har betraktet, alle fotografiene, og det man husker, er det som har truffet en mest av alt, detaljen i disse fotografiene, har man slik sett her en parallell til Barthes’ forståelse av *punctum* i et fotografi. Detaljen i Barthes’ fotografi blir de ”viktigste” minnene i erindringen, det som virkelig stikker seg ut i ettertiden. På en måte er de dermed opptatt av det samme, men fortellerens *punctum* erindres, mens Barthes på sin side erfarer dem i møte med fotografiene som innehar disse. Disse *punctumene* setter, som hos Barthes, i gang imaginasjonen. Når fortelleren erindrer sykehusrommet, som gjør at han husker lukten fra Paris, kommer minnene til overflaten:

Lukten er også den samme, eller den er kanskje annerledes likevel, lettere, men i det øyeblikket jeg registrerer at jeg har vært her før, kommer også luktene tilbake, slik de gjør når hjernen skyter fart, gjenkallelsen, slik det også alltid er luktene som knytter deg til stedene (Harstad 2001: 86).

Det imaginære bildet, som utløses av erfaringen i møtet med rommet, gjør de fraværende minnene nærværende, og erindringen av andre erfaringer dukker opp for fortelleren. Det som også er interessant er at nærvær-fravær problematikken som eksisterer i fotografiet også kan, i en noe utsvevende form, benyttes i forhold til denne teksten. Man kan si at ethvert fotografi vitner om nærvær fordi signifikanten og dets referent flyter over i hverandre i fotografiet, slik at det utstråler sin referent. Dette nærværet er både tilstedet og fraværende i teksten og for karakteren. Grunnen til dette er at det ikke eksisterer et fotografi som mannen kan betrakte, med en fotografisk referent som vitner om nærvær. På den annen side *er* mannen selv i det rommet han erindrer, og han har vært på de stedene han erindrer fra Paris. Slik representerer minnet stedet hvor signifikanten og dets referent flyter i hverandre, og nærværet eksisterer fordi han erindrer ”hjernefotografiet”. Det er selvsagt en viss forskjell på å betrakte et fotografi, og erindre en hendelse, men i forhold til hvordan Harstad forholder seg til fotografiet har de slik jeg ser det visse likhetstrekk.

På samme måte som man kan si det eksisterer et nærvær i ”hjernefotografiene” kan man også finne fraværet som knyttes til fotografiets nærvær i disse. Fraværet i fotografiet forbindes med at det viser noe som ikke lenger eksisterer, og fotografiet reproducerer i det uendelige det som kun har funnet sted én gang. I denne teksten har aldri noen fotografert det ene øyeblikket, slik ekte fotografier gjør. På den annen side kan minnene reproducere



---

hendelser og øyeblikk fra fortiden i det uendelige. Men da selvsagt bare for og i det enkelte individ. Det er dermed et slags fravær i erindringens ”hjernefotografier” fordi den som husker de vet at det skjedde i fortiden.

Det er som om ”hjernefotografiene” fungerer på samme måte for fortelleren som Susan Sontag skriver om fotografiet, at: ”Fotografering er en måte å bekrefte erfaringen på” (Sontag 2004: 19). Dette likner Harstads litt utsvevende bruk av fotografiet, da han snakker om erfaringer som om de var fotografert, som et bevis på at de har funnet sted. Harstads selvkonstruerte ord ”hjernefotografi”, er derfor for meg med på å forklare hvorfor fotografiet nevnes så mye i boka og betydningen av dette. Der hvor han nevner fotografiet, men leseren skjønner at det ikke er snakk om et faktisk fotografi, er det nettopp et ”hjernefotografi” det refereres til. ”Hjernefotografiet” fremstår som et fastbrent eller bedre enn normalt fastfrosset øyeblikk i hukommelsen, like detaljert og virkelig som et fotografi man kan holde i hånden. Det er disse øyeblikkene personene ser for seg i de ulike tekstene, de som setter i gang erindringen. Jeg fortelleren tenker: ”Noe er alltid evig” (Harstad 2001: 86), og det er dette de spesielle hendelsene i livet som man husker ekstra godt også er for Harstad; de er like evige som ekte fotografier.

### **”Lekene” og ”Sen august med lett regn”**

Både ”Lekene” og ”Sen august med lett regn” understreker fotografiets posisjon i boken ved at disse tekstene formulerer hvordan fotografiet, slik jeg leser det, kan vurderes i samlingen. Her er det ingen faktiske fotografier, men fotografiet er tilstedet ved at det var øynene til den ene gutten som barn, og ved at det er erindringen til den andre gutten som er i ferd med å bli voksen.

I teksten ”Lekene” er hovedpersonen samtidig i nåtid og fortid ved at erindringen samsvarer med opplevelsen fremfor hans øyne: ”Jeg ligger flatt på magen for å få den perfekte vinkelen til lekene, øyet (kameraet) panorerer rundt hushjørnene, [...] ligger på magen med det ene øyet lukket, det andre som et kamera fokusert mot plathusene” (Harstad 2001:17). Det er ikke et faktisk fotografi av en situasjon hovedpersonen ser, men en erfaring lik et fotografi. Dermed er hovedpersonen i samme posisjon som fotografiet, han befinner seg i krysningen mellom et temporalt her og et romlig der. Han ser fotografiet komme til live og innser sin egen forgjengelighet. Her skapes noe visuelt; en sansing, en ”fotografisk” avbildning av et minne. En av grunnene til at Barthes er aktuell i denne teksten er at den

---

handler om erindring i forhold til fotografiet. Den tar for seg noe som, lik fotografiet, aldri kan skje igjen. Det handler om erfaringer man gjorde seg som barn. Nå kan man selvsagt si at ingen erfaringer vil kunne repeteres, da en repetert erfaring ikke vil være sin original lik, men karakteren erindrer erfaringer slik han ville betraktet et fotografi, og viser savn og en sorg over at øyeblikket er borte.

”Sen august med lett regn” tar også for seg erindring og fotografiet. Men i møte med sine ”fotografiske” erindringer føler ikke gutten et tap. Han setter i stedet en nåtidserfaring opp i mot et minne han erindrer. Grunnen til at han sammenlikner erfaringen og erindringen er at det han en gang så de voksne mennene gjøre, er det han nå selv gjør.

Teksten handler om en ung gutts erfaring av det å tre inn i de voksens rekker. I møte med det å bli voksen settes erindringen av en hendelse i barndommen i gang. Jeg-fortelleren og kameratene drikker øl og han klatrer opp på rekkverket på bybroen i Stavanger, og lener seg mot vinden, før faren kommer og roper ham ned før han kaster opp på brystet hans.

Også i denne teksten er minnet knyttet til fotografiet. Bildet ikke bare erindres hos gutten, det presiseres at det fremkalles: ”I hjernen fremkalles et bilde” (Harstad 2001: 28). ”Fotografiet”, eller den tidligere hendelsen jeg-fortelleren erindrer, fremstår for leseren som en ekfrase. En ekfrase er, som tidligere beskrevet i delen om Barthes, en så nøyaktig beskrivelse av noe som overhodet mulig. Ekfrasen i denne teksten lyder slik:

/I hjernen fremkalles et bilde fra gamle dager, mor og jeg på torget, eller utenfor en kafé i sentrum, musikken, menneskene, for å komme til jordbærsejlerne må vi forbi alkoholikerne utenfor banken, jeg er redd dem, de har store uthulkede øyne, men det er ikke det, det er mangelen på motorikk, sjanglingen, som om verden plutselig kan falle ut av balanse, velte. De er ikke farlige, sier mor, de er bare fulle, de har ikke fotfeste, ler hun, for meg er det blodig alvor, de har ikke fotfeste og jeg vil forbi dem, vil ikke smittes, min verden balanseres av mor og far, som motpoler, håndflatene er klamme, vaskelappen klør i nakken, jeg er kortpustet og mor så så så der hun drar meg vondt i armen fordi fyllekene, mor det gjør så vondt og så er vi forbi, jeg slapper av, hendene tørker og jeg er sliten./ (Harstad 2001: 28).

Dette fotografiet er fysisk fraværende og levendegjøres for leseren ved hjelp av språket. I denne teksten er fotografiet fysisk fraværende for fortelleren også, grunnet Harstads utflytende grenser for hva som kan kalles et fotografi. Det er her igjen snakk om et ”hjernefotografi”. Men beskrivelsen er like fullt en ekfrase. Ekfrasen tar utgangspunkt i en gang fortelleren sammen med sin mor ser alkoholikerne som holder til utenfor banken. Han blir redd fordi de mangler balanse, noe han forbinder med de voksne. Gutten var redd alkoholikerne, redd for deres oppførsel, fordi det virker som om de ikke har fotfeste. Han frykter selv å miste fotfeste, og viser en svimmelhet i møte med det å skulle bli voksen. Hans balanse opprettholdes av hans foreldre når han er barn. Det følger med andre ord en følelse

---

av negativitet med dette ”hjernefotografiet” fordi det viser til hans frykt for det ukjente, det å skulle bli voksen, og ikke lenger ha sine foreldre til å skape den balansen som kreves for at han ikke skal miste forfeste. Hans egen erfaring fjerner denne frykten. Når han selv prøver å drikke, og ikke føler at han mister fotfeste beskrives det slik: ”da jeg klatrer opp på rekkverket, jeg holder balansen, står fjellstøtt, JEG ER IKKE SOM DERE, SER DERE MEG, JEG VELTER IKKE, verden går ikke av hengslene, spinner fritt, jeg er ikke redd lenger, jeg er meg selv enda” (Harstad 2001: 29), og teksten slutter med at gutten sier: ”jeg er en av dere nå, far. Nå er jeg nesten voksen” (Harstad 2001: 29). I møte med de voksnes verden og alkoholen klarer han seg selv. Han mister ikke balansen, og blir ikke som alkoholikerne fra erindringen. Han klarer å holde balansen selv, uten hjelp fra foreldrene, han har tatt ett stødig skritt inn i de voksnes rekke.

Både ”Lekene” og ”Sen august med lett regn” handler altså om erfaringer i forhold til det å bli voksen. Dette vises i den ene gjennom at man har mistet evnen man som barn hadde til ”å se”, og i den andre ved at man prøver ut de voksnes verden, med alkohol, og fremdeles er seg selv slik man var før man var en ”voksenerfaring” rikere.

\*

Barthes og Harstad er unektelig enige om *punctum*s kraft i et fotografi, detaljen som skiller seg ut, treffer betrakteren og inneholder en latent historie. Man kan si at Harstad bruker Barthes’ fotografiske estetikk i sine tekster ved at det han uthever er det som i tekstene skal tas bilde av, er tatt bilde av, eller fremstår som et bilde. Og disse skal fungere som ”tekstens punctum” dersom man ser teksten for seg som et bilde. Disse er *hans* punctum og leseren vil selvsagt, slik som i vanlige fotografier, finne sine egne. Slik sett kan alle samlingens tekster i større eller mindre grad ses på som fotografier. De blir beskrevet som en fortelling og et fotografi på en gang.

Harstad sin forkjærlighet for verdens små talende detaljer, som kan fanges med et fotografiapparat, kan forklare hans bruk av ordet og beslektede ord i sine tekster. Man kan kanskje si at der fotografiet nevnes kommer de erindrede erfaringene til karakterene som fotografier, og da med fotografier som besitter ett *punctum*, noe som utleverer hva som er viktig for disse karakterene.

I motsetning til i Barthes’ bok *Det lyse rommet* (1980) har ikke Harstad med noen fotografier i *Herfra blir du bare eldre*. Han har kun med tre tegninger. Man kan kanskje

---

spørre seg hvorfor han ikke har valgt å supplere teksten med faktiske fotografier, når det nevnes i så mange av tekstene. Han kunne tatt med et grumsete polaroidbilde for eksempel, eller det bildet fra gamledager som fortellerens erindring i ”Sen august med lett regn” tar utgangspunkt i. Grunnen til at dette utelates tolker jeg i Barthes’ ånd, og mener det nettopp er fordi disse fotografiene og filmene, disse innkapslede erindringene, betyr så uendelig mye for karakterene det gjelder, at inntrykket blir sterkere for leseren ved å lese en beskrivelse, eller ved at fotografiet nevnes i forbindelse med noe man skjønner er viktig eller et vendepunkt for den enkelte. Harstad gir en opplevelse via et språklig bilde, som gir en rikere kunstnerisk opplevelse enn et *studiums*fotografi, som kun potensielt inneholdt et *punctum* ville gjort.

## **Fotografiske øyeblikksbilder – de korte tekstene**

Samlingens korteste tekster handler ikke om fotografier i samme forstand som resten av boka. Her er det teksten i seg selv som fremtrer for leseren som et bilde. Tekstene til Harstad har et stort fokus på det rent visuelle. Ikke bare har han med tegninger i korttekstsamlingen, men han sentrerer tekstene rundt det *å se*. Blikket, og fotografiet hvor noen må se og ses gjennom en linse, settes i sentrum. Enkelte av de korte tekstene fremstår også som bilder nettopp fordi de er så korte, og kan slik vurderes med ett blick. De fremtrer for leseren rent visuelt, slik som disse:

**DU TASSER OVER GULVPLANKENE** og fotbladene dine setter merker i gulvet og for hvert avtrykk vokser det opp en ny pike som reiser seg og følger etter rett bak deg på vei mot sengen og du merker det ikke jeg smiler du klatrer opp i sengen og pikene blir planker igjen (Harstad 2001: 43).

**NÅR DU KOMMER UT** fra dusjen, er du varm og kanskje litt rød, jeg legger en finger på skulderen din og presser den lett ned, og når jeg tar den bort, etterlater den seg et lite lyst felt der hvor fingeren var. Nesten som et bumerke, sier du (Harstad 2001: 78).

**EVENTYR:** At du står stille slik, en kveld i en høyblokk i et land, lener deg ut av vinduet da du med ett faller ut i snøværet, i luft, men du treffer aldri bakken, faller gjennom både epleskallskorpe og mantel – opp fra jorden i et annet land og suges opp mot en vindu, kravler inn i høyblokken, blir boende der (Harstad 2001: 19).

De korteste tekstene er meget visuelle og fremstår ikke bare som tekst, men som bilder, eller som ”verbale fotografier”. Dette uttrykket har jeg fra hovedoppgaven: *En pennespiss lett som glemsel* av Karen Sikkeland, hvor en fragmentarisk tekst av Musij sammenlignes med fotografier gjennom uttrykket verbalt fotografi: ”Den litterære formen fragment passer godt

---

inn i uttrykket verbalt fotografi. Et fragment gir inntrykk av å være et slags polaroid som fanger et øyeblikkelig øyeblikk eller tanke” (Sikkeland 2006: 50). Dette er passende i forhold til Harstad sine korteste tekster. De korteste tekstene i *Herfra blir du bare eldre* er ”verbale fotografier” fordi de fremstår for leseren som bilder, som tematisk sett i de fleste tilfeller kan tilknyttes resten av tekstene, og fungerer slik som en kommentar til disse.

Boken har ni veldig korte tekster som kan betraktes som ”verbale fotografier”. Ingen av disse tekstene, som er fra fire til seks linjer, er tildelt sidetall i boken<sup>1</sup>. At de ikke er gitt sidetall kan understreke deres plass som kommenterer til resten av tekstene. De er korte øyeblikksbilder, som leseren raskt kan skape seg en oppfatning av. Deres korthet er med på å skape et inntrykk av at man *ser* det man leser, ikke *leser* det man leser. Teksten skaper omgående et bilde, og jeg leser disse tekstene visuelt, mer enn verbalt. Dette fordi jeg husker teksten, nesten ordrett, etter endt lesning og sitter igjen med følelsen av å ha sett det fremfor meg, i motsetning til å ha lest en beskrivelse. Tiden fra blikket kastes mot teksten til man har lest alle ordene er kort. Disse korte tekstene motsetter seg fortolkning, og i stedet appellerer de til våre følelser, ved at de gir oss en opplevelse som vanskelig kan beskrives med ord.

Disse tekstene kan leses som selvstendige tekster og de kan betraktes som en del av en større helhet. På den ene siden kan man si de kunne vært strøket, da de virker som spredte tanker og innfall fra forfatterens side, da de er fragmenter av notater, drømmer, eventyr og dagboksnotater. På den annen side kan man se på de som noe mer enn tilfeldige innfall uten mening. Lever man seg inn i de korteste tekstene, ser man som leser at de har en bestemt funksjon for lesningen av boken som en helhet, eksempelvis som teksten

DAGBOKSNOTAT:

**DAGBOKSNOTAT:** Har begynt å se på Discovery Channel, helst om nettene, torsdagens tema; can you separate the businessman from the killer, the mailman from the rapist, og videre i hodet mitt, mor fra diktatorfruen, far fra Arkans tigere i Bosnia, til slutt: meg selv fra alle de andre (Harstad 2001: 20).

Denne teksten fungerer som en kommentar til tekstene ved at den forholder seg til resten av boken gjennom tematisk likhet. Flere av bokens andre karakterer påvirkes av det de ser på fjernsynet. Dette medfører at de lever inautentisk eller at det de ser på fjernsynt fungerer som et substitutt for manglende subjekt. Lik fortelleren i ”Du vet ingenting om deg selv” påvirkes denne personen av bildene på fjernsynt, og dermed begynner han å stille spørsmål ved eget subjekt.

---

<sup>1</sup> De korte tekstene som benyttes i oppgaven er gitt sidetall ut i fra hvilken side de ville hatt i boken. Sidetallene er lagt til slik at leseren lett skal kunne finne tilbake til teksten.

---

En annen tekst som viser til bokens tematikk er denne:

**NOTAT: DET ER FLERE SORTE HULL I FORTAUET. Folk ramler nedi, men det later til at ingen lar seg affisere, eller at det har blitt en vane. Frykten, av enorm styrke, som bygger seg opp fra et sted i underlivet, kommer ikke av redsel for selv å falle nedi, men for hva som vil hende den dagen hullene er fullstendig fulle av folk (Harstad 2001: 67).**

Denne teksten tar opp i seg det gjennomgående temaet i tekstene om at mennesker trenger andre mennesker for å overleve. I denne teksten merker ikke folkene som går forbi de sorte hullene at noen har falt nedi. Det nevnes heller ikke at noen som har falt i hullene spør eller roper om hjelp fra de forbipasserende for å komme seg opp. Dette problematiserer menneskets frykt for å be om hjelp i vanskelige situasjoner, samt det faktum at mange ikke automatisk rekker hånden ut selv om de ser at noen har det vondt, av frykt for å blande seg.

\*

Ett av utdragene på baksiden av pocketutgaven bemerker tekstenes visuelle preg, deres likhet med fotografier, ved å kalle de ”snapshot-historier”. Alle tekstene, fra de korte til de lange, har et visuelt preg, og samlingen fremtrer som et slags album. Det inneholder ”familiebilder”, men peker også utover mot det sosiale og rommer en fortvilelse og en samfunnskritikk. Ved å betrakte *Herfra blir du bare eldre* som en slik erindringsbok, er det slående at Harstad overhodet ikke prøver å etablere en biografisk sammenheng eller utviklingen av en person, men splitter alt opp i tvetydige bilder. Muligens er dette Harstads egen måte å prøve å konstruere erfaring på, eller vise leseren hvordan den moderne erfaringen fremstår for ham.

---

## 5. Avslutning

*Herfra blir du bare eldre* er en samling korte tekster, som kan leses som en helhet. Hvorvidt tekstene omhandler én og samme person, får leseren et tvetydig svar på. Dette tror jeg også er meningen. Tekstene blir dermed stående i en uløst balanse etter endt lesning. Én ting er derimot sikkert: alle bokens karakterer ligner hverandre, og er en ung mann som ikke er på bølgelengde med verden. Så får det bli opp til den enkelte leser om han eller hun mener tekstene handler om én eller flere figurer. Felles for tekstene er tematikken: det handler om mennesker som nesten har gitt opp å redde seg selv, og som trenger andre for å komme seg ut av problemene. Det handler om en smerte i tilværelsen som fører til at man lever gjennom andre, om ønsket om å reddes, å bli funnet, og å få hjelp til å leve igjen. Tematikken gjenfinner leseren i bokens paratekstuelle elementer. Disse elementene fungerer som en terskel inn i tematikken, både før og etter lesningen. Dette kan leses ut i fra paratekstens fokus på blikket. Blikket spiller en viktig rolle i forhold til karakterene i flere av bokens tekster. Parateksten tar for seg mangelen på et seende blikk, som medfører nummenhet og uvirkelighet. Den viser også til det å betrakte verden med et pessimistisk blikk, og til å inneha et klarsyn. Bokens illustrasjoner kan knyttes til den skriftlige parateksten. Illustrasjonene viser at mennesket trenger andre for å eksistere. Hvis mannen på illustrasjonen ikke fikk hjelp, ville han vært livløs, og derav ikke lenger et levende subjekt. Mennesket trenger andre mennesker fordi det ikke kan redde seg selv. Mannen på bildet er et levende subjekt bare på grunn av sin redningsmann. Denne veien mot livløsheten, ved at man ikke lenger eksisterer som subjekt, viser seg i mange av bokens tekster ved at enkelte av karakterene kun lever gjennom andres liv og blikk. Illustrasjonene viser til det å bli reddet, noen blåser luft i lungene og gjenoppretter livet ens.

*Herfra blir du bare eldre* framstår som et skriftlig forsøk på å ta vare på erfaringene og minnene av det som har vært. Fotografiet benyttes som et grep for å vise at minnene er like virkelige og huskes like detaljert som om personene skulle hatt et fotografi fremfor seg som trigger for erindring. Harstads bruk og forståelse av fotografiet i *Herfra blir du bare eldre* minner om Roland Barthes' tilnærming til fotografiet i *Det lyse rommet*, hvis fotografiske estetikk knyttes til den personlige erfaringen og opplevelsen av et fotografi gjennom en detalj som taler til subjektet. Hos Harstad ses fotografiet særlig i forhold til egne erfaringer og erindringer, da han ikke alltid opprettholder et skille mellom faktiske fotografier og mentale bilder. Minnet og erindringen behandles som virkelige fotografier. Dette knytter blikket og fotografiet sammen, slik at de fremstår som en uløselig enhet. Slik sett fokuserer han på at mennesket tenker i bilder, og sidestiller disse mentale bildene med de detaljerte utsnittene av

---

virkeligheten som de faktiske fotografiene representerer. For Harstad er fotografiet uttrykket som kan fange verden, og ”tingene” som utgjør den store sammenhengen. Han er opptatt av fotografiets evne og mulighet til å fange de små øyeblikkene, til å fange de trivielle detaljene som igjen viser seg å være essensielle. De er visuelle sitater av virkeligheten og bak tilblivelsen av fotografiet eksisterer det alltid en fotograf som har valgt hvor blikket og kameraet skal rettes. Slik knyttes fotografiet på nytt til blikket og erfaringen. Erfaringen og den manglende evnen til å erfare, knyttes i tekstene ofte til blikket. Gjennom karakterenes blikk ser leseren hvilke problemer de innehar. Harstad retter i bokens tekster gjennom blikket oppmerksomheten mot en form for ikke-liv, en følelse av å ikke leve, kombinert med at man på fjernsynet ser de sterkeste scener som andre opplever; noe som forsterker disse følelsene. Dette kan knyttes opp mot epigrafen, hvor personen ender med å være uvirkelig. Fornemmelsen av uvirkelighet kan ses i forhold til den manglende evnen til å leve seg inn i egen virkelighet, og i stedet leve gjennom andre. Dette viser seg ved at de fanges av deres eget forvridde blikk eller ved å låses i andre mennesker, enten fra virkeligheten eller via fjernsynet. Man lever gjennom en annens virkelighet, eller gjennom en kopi og en fiktiv virkelighet.

Boken har ni veldig korte tekster som kan betraktes som ”verbale fotografier”. Dette er korte øyeblikksbilder som fremkaller i seg selv en fotografisk effekt. Deres lengde er med på å skape et inntrykk av at man *ser* det man leser, ikke *leser* det man leser. Tekstene skaper omgående et bilde, og man leser tekstene visuelt, mer enn verbalt. Disse tekstene knyttes til resten av boken fordi de fremtrer som fotografier og fordi de fungerer som kommentarer til tekstene ved at de forholder seg til disse gjennom tematisk likhet.

*Herfra blir du bare eldre* kan slik jeg leser den, betraktes som en erindringsbok som sentreres rundt spredte erfaringer, eller mangel på erfaringer og erindringer som kommer til karakterene som ”hjernefotografier”. Dette gir leseren innsikt i bokens karakterer og gir boken mening. Tanken om å se for seg erindringen som fotografert, smittet over på denne leseren og jeg begynte å fundere på hvilke ”hjernefotografier” mitt album ville bestått av.



---

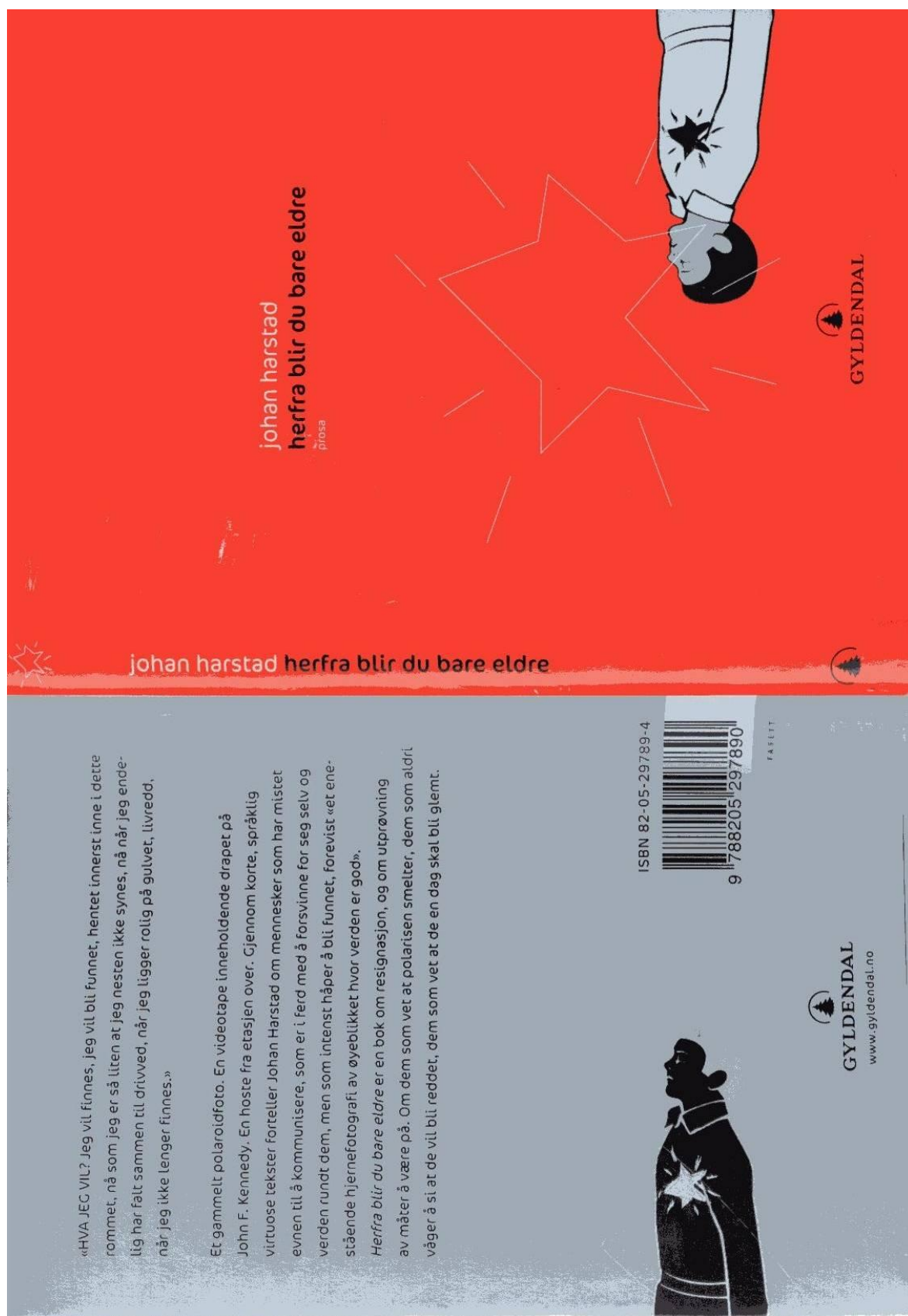
## Litteratur

- Andersson, Dag T. 1988. *Det utsatte nærvær. Erindring og erfaring I Walter Benjamins filosofi. Del II. I "Das bucklichte Männleins" verden*. Doktoravhandling. Tromsø.
- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* [fransk. orig. 1980]. Oslo
- Barthes, Roland. 2003. *Virkelighetseffekten*. [fransk. orig. 1968]. Overs. Karin Gundersen. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo s, 73–79.
- Benjamin, Walter. 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays i utvalg av en av vår tids betydeligste og mest allsidige kritikere* [tysk. orig. 1936]. Oslo.
- Benjamin Walter. 2003. Om noen motiver hos Baudelaire. [tysk. orig. 1939]. Overs. Torodd Karlsten. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo, s 316–332.
- Bergan, Aleksander L. 2008. *Skjer'a Albert Åberg*. Det Nye nr. 2 januar 2008. Oslo, s.76–78.
- Bibelen. 1978. *Første Mosebok*. Det Norske Bibelsselskap. Gjøvik, s. 2-4.
- Genette, Gérard. 2001. *Paratexts: thresholds of interpretations*. [1997]. Cambridge.
- Gundersen, Bjarne Riiser. 12.10.07. *Inn i mørket*. Morgenbladet.  
<<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20071012/BOKER/710120042>>. Nedlastet 12.10.07.
- Harstad, Johan. 2001. *Herfra blir du bare eldre*. Oslo.
- Harstad, Johan. 2006. *Fotointroduksjon*. Vinduet 4/2006. Oslo, s. 28–29.
- Hawthorne, Jeremy. 2000. *Glossary of contemporary literary theory*. London.
- Hjortsø, Leo. 2005. *Greske guder og helter*. Oslo.
- Haagensen, Olaf. 2005. *Å ville godt i verden – en samtale med Johan Harstad*. Bøygen nr 2/2005, 17. årgang, s. 78–84.
- Koppel, Lily. 06.02.2008. *Maharishi Mahesh Yogi, Spiritual Leader, Dies*. The New York Times. < [http://www.nytimes.com/2008/02/06/world/asia/06maharishi-1.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2008/02/06/world/asia/06maharishi-1.html?_r=1&oref=slogin)> . Nedlastet 13.04.08.
- Larsen, Janike Kampevold. 2005. *Seminaret: LIT 2306 – Litteratur og bilder*. Høsten 2005. 16.09.

- 
- Lothe, Jacob, Christian Refsum & Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Skien.
  - Mitchell, Janice Misurell. 1994. *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London
  - Reinton, Ragnhild. 2001. *Kunst, språk og erfaring. Om noen motiver hos Walter Benjamin i Litteratur og erfaring*. Red. Ragnhild Reinton og Irene Iversen. Oslo, s. 49–78.
  - Sartre, Jean-Paul. 1994. *Erfaringer med de andre. Sartres eksistensfilosofi: utvalg fra L'être et le néant og fra Cahiers pour une morale; utvalg og innledning ved Dag Østerberg*. Oslo
  - Sartre, Jean-Paul. 1993. *Væren og intet*. [fransk. orig. 1937]. Oslo.
  - Saur, Stian. U.å. *To skisser til en eksistensialistisk etikk ved Simone De Beauvoir og Jean-Paul Sartre*. Diskurs. <<http://org.ntnu.no/diskurs/fi103.html>> Nedlastet 11.06.07.
  - Sikkeland, Karen. 2006. *En pennespiss lett som glemsel: en lesning av Dubravka Ugrešićs Muzej bezuvjetne predaje (Museum for betingelsesløs overgivelse)*. Masteroppgave ved Universitetet i Oslo.
  - Skjerdingsstad, Kjell-Ivar. 2005. *Tarjei Vesaas' blikk i Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Red. Unni Langås. Kristiansand, s. 159–177.
  - Solberg, Reidar Mide. 16.08.01. *Tror det går bra til sist*. Under dusken, studentavisa i Trondheim. <<http://www.underdusken.no/dusker/html/2001/09/507.php>>. Nedlastet 13.04.07.
  - Sontag, Susan. 2004. *Å betrakte andres lidelse* [eng. orig 2003]. Oslo
  - Sontag, Susan. 2004. *Om fotografi* [eng. orig 1973]. Oslo
  - Øyen, Mikkel. 2006. *Erindring som tilstand: en analyse av Mirjam Kristensens stillestående realisme*. Masteroppgave ved Universitetet i Oslo.

## Vedlegg 1

*Herfra blir du bare eldre - førsteutgaven*



## Vedlegg 2

Herfra blir du bare eldre – pocketutgaven

